

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**La traducción de la obra de Azorín al chino y su influencia en
la literatura china moderna y contemporánea**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Qiaoxi Chen

Director

Álvaro Bustos Táuler

Madrid

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



**LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA DE AZORÍN AL
CHINO Y SU INFLUENCIA EN LA LITERATURA
CHINA MODERNA Y CONTEMPORÁNEA**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Qiaoxi CHEN

Bajo la dirección de los doctores

Álvaro BUSTOS TÁULER y María Consuelo MARCO MARTÍNEZ

Madrid, 2020

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



**LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA DE AZORÍN AL CHINO Y SU
INFLUENCIA EN LA LITERATURA CHINA MODERNA Y
CONTEMPORÁNEA**

Qiaoxi CHEN

Directores: Álvaro BUSTOS TÁULER y María Consuelo MARCO MARTÍNEZ

Madrid, 2020

LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA DE AZORÍN AL CHINO Y SU
INFLUENCIA EN LA LITERATURA CHINA MODERNA Y
CONTEMPORÁNEA

Tesis doctoral

Qiaoxi CHEN

Directores:

Álvaro BUSTOS TÁULER

María Consuelo MARCO MARTÍNEZ

Facultad de Filología (UCM)

Madrid, 2020

AGRADECIMIENTOS

Tengo que expresar mis más sinceros agradecimientos a las personas que me han ayudado durante la *maratón* del doctorado. He gozado de una gran suerte, y esta me ha traído hasta aquí. Más que a nadie, doy el primer agradecimiento al maestro Azorín, mi mejor profesor, que me ha enseñado la lengua, la cultura y la literatura de España. Leyendo sus obras, siento el tiempo y el espacio entre lo *clásico* y lo *moderno* español.

Me siento también muy agradecida por la inmensa ayuda de mis directores, el doctor Álvaro Bustos Táuler y la doctora María Consuelo Marco Martínez.

El Dr. Bustos Táuler fue el director de mi trabajo final durante el Máster de Literatura Española en la Universidad Complutense de Madrid, que elaboré con el título *Imagen del rey Alfonso X en la Literatura Medieval y del Siglo de Oro*. Él ha sido un ejemplo de lo que es el trabajo exquisito con las letras, y lo que supone ser filólogo ante los manuscritos de la Biblioteca Nacional de España o los documentos de las bibliotecas, como la Fundación Ramón Menéndez Pidal. La materia no tenía nada que ver con la literatura china y, para una investigadora cuya lengua materna no es el español, resulta difícil trabajar con manuscritos antiguos para descifrar los códigos. Por eso, al momento de decidir avanzar en los estudios de doctorado, mi actual director me dio un consejo: ¿por qué no piensas un tema que vincule la literatura española con la literatura china?

Esa idea me cautivó de inmediato, pues me encanta la literatura de ambos países. Por mi experiencia durante dos años como profesora de chino en el Centro de Idiomas de la Universidad CEU San Pablo, he tenido ocasión de realizar numerosas reflexiones sobre las relaciones de la lengua, la cultura y la literatura china y española. Aunque con el Máster me intenté especializar en los estudios medievalistas y áureos, sin relación directa con la literatura moderna ni con la literatura china, confío en que las letras con aroma histórico me hayan ayudado a descubrir la literatura española desde sus raíces.

Por eso, he podido conocer a la Dra. María Consuelo Marco Martínez, directora del Área de Estudios de Asia Oriental de la facultad de Filología de la Complutense, con gran experiencia en los estudios contrastivos chino-españoles. Con sabiduría y paciencia, me ha dado consejos útiles mientras llevaba a cabo mi tesis. Me encantan los interesantes congresos celebrados por GISEC-LCS, que ha organizado o presidido la profesora.

He sentido un gran apoyo, además, por parte de mi universidad, la Complutense, en todos los aspectos, desde la cafetería de la facultad de Historia hasta los congresos de la facultad de letras y el Catálogo Cisne de la Biblioteca María Zambrano y de la Biblioteca de Filología A.

No me olvido de agradecer a mis queridos amigos, compañeros de estudio y familiares. Mi mejor amiga, Xiao Yujun, con la que disfruto de charlas y de maravillosos paseos que me alegran el día. Junto a mis compañeras y amigas, Liu Jia, Tian Xiaoqian, Ying Xiaoyan, Corina Yuan, Wang Yuran, Hu Jingyuan y Vanessa Ovejas Martín, hemos trabajado juntas y pasado tiempo de ocio, ya en un restaurante o en la piscina. Un buen descanso me ayuda luego a trabajar mejor. Mi agradecimiento a Verónica Aranda Casado y María Bravo, que me ayudaron, con cordialidad, en la parte de la revisión. Gracias a mi amigo Moussa Diébaté, de Senegal, muy buena persona, que siempre me anima con su positivismo interior, aunque él investiga sobre el pesimismo en Pío Paroja, y a mi amigo Ignacio Saavedra Inaraja, un profesor muy inteligente y de trato agradable. No se me olvida agradecer a mi cantante preferida, Faye Wong, cuya voz me acompaña mientras escribo.

Mi más sincero agradecimiento a mi colega Pedro Ignacio López García, doctor en Filología Hispánica por la Complutense con una tesis sobre *Azorín y las vanguardias* (1999). Por casualidad encontré su tesis en el fondo de la Biblioteca María Zambrano, le escribí al respecto y me contestó. Recuerdo el día, tomamos algo en la cafetería El Espejo y, amistosamente, me regaló el libro de su tesis resumida, con una dedicatoria en la portada: «para Rosa Chen, que ha venido desde tan lejos para encontrarnos en Azorín. Con la amistad y la admiración...». Durante el tiempo en que yo estaba preocupada por delimitar el tema de la tesis, me aconsejaba centrarme en los primeros traductores de Azorín en China, que son poetas y prosistas. También, tengo que agradecer el apoyo lingüístico y los consejos de Álvaro López de Quintana, que me ha enseñado con mucha paciencia cómo mejorar la redacción del español.

Gracias a la ayuda de la Casa Museo de Azorín, al director del museo José Payá Bernabé, junto a la secretaria, Yolanda. Y la amistosa invitación a viajar a Alicante del doctor Juanjo Payá Rico, investigador azoriniano y autor de la tesis *Forja de un periodista. Azorín (1891-1906)*. Con el permiso de la Fundación de Caja Mediterránea, he visitado varias veces la Casa de Azorín, me han tratado con mucha amabilidad y me han ayudado en la consulta y fotocopia de materiales, manuscritos y libros importantes. Sin su gran apoyo, no habría sido capaz de descubrir tantas bibliografías interesantes sobre el maestro monovero.

Igualmente, estoy agradecida por el apoyo del Consejo Nacional de Becas de China (China Scholarship Council), a través de la Embajada China en España, que me ha ofrecido la beca durante mi estancia en España. El apoyo económico me ha garantizado económicamente poder vivir en Madrid y, además de la ayuda económica, he podido sentir el cariño y simpatía de la patria.

Durante mi viaje geográfico y académico entre China y España he disfrutado de las letras clásicas y contemporáneas de ambos países, su cultura e historia. China es mi país natal, donde están mi familia y mis amigos de la infancia, su cultura forjada en mi pensamiento. En España, donde he pasado siete años de mi vida, he visitado la tierra de vinos de la zona riojana, fui al Camino de Santiago de Galicia, contemplé la arquitectura maravillosa de Gaudí en Barcelona, las soleadas playas de Cádiz, los callejones de Sevilla, los Baños del Carmen de Málaga, los paisajes verdosos y las barbacoas riquísimas de Asturias, el restaurante en la sierra de volcanes de Lanzarote, las picotas del Valle del Jerte... La gente en este país me ha tratado con hospitalidad y amabilidad. Por eso, he podido llegar hasta aquí y finalizar una obra con devoción y amor, gracias a los que han dejado huellas en mi vida. Por supuesto, dedico la tesis a mis padres, Chen Qingjun y Tang Rong, y a mi novio, Chao Hsien Wu. No podría vivir tan feliz sin ellos.

Ahora, ¡muchas gracias por su interés al leer esta tesis!

RESUMEN

La traducción e introducción de Azorín por parte de algunos modernos escritores chinos en la primera mitad del siglo XX representa un curioso diálogo entre las culturas de China y de España. Desde la perspectiva marco-teórica de la literatura comparada, la intertextualidad y la crítica literaria, he ordenado e investigado los textos originales y los traducidos al chino de Azorín y los documentos relacionados con ese tema, incluyendo los apuntes biográficos de los traductores escritores, cartas, cuadernos de notas y publicaciones en diferentes periódicos y revistas, teniendo en cuenta los acontecimientos históricos y sociales de la época. He realizado diferentes tipos de análisis intertextual para valorar cómo las obras de Azorín han influido en la evolución de la literatura china moderna a través de las traducciones.

He elegido a tres importantes escritores de la nueva literatura china, Xu Xiacun, Dai Wangshu y Bian Zhilin, como ejemplos concretos, desenredando la relación entre sus actividades como traductores y creadores literarios paralelas a la introducción de Azorín en China en diferentes etapas. A través del estudio comparativo del original en español y de la traducción al chino, se revela que cuando estos escritores tradujeron las obras de Azorín, experimentaron cada uno diferentes niveles de influencia. A la vez, tanto el original como la traducción están en sintonía con la evolución de las corrientes literarias mundiales, del modernismo al vanguardismo, los cuales Azorín y sus traductores chinos estaban asimilando. Azorín como miembro de la Generación del 98, y los tres traductores chinos como integrantes del Movimiento de la Nueva Cultura, aprovechan hábilmente el poder de propaganda que tienen las publicaciones periódicas para difundir el valor positivo del pensamiento clásico nacional pero contribuyendo también en el impulso progresivo de una sociedad moderna.

En fin, ya sea el peculiar estilo conciso de Azorín, ya las imágenes costumbristas de España reflejadas en sus obras, los tres traductores lo absorbieron selectivamente y lo tomaron como su inspiración, en prosa o en verso. En la tesis se concluye cómo la modernidad literaria de Azorín, así como sus pensamientos estéticos afines con los gustos orientales, despertaron, mediante la traducción, una fervorosa lectura tanto en los escritores de Pekín como en los de Shanghái, en los poetas del norte y en los del sur, con ideas creativas a veces en controversia. Más específicamente, las traducciones al chino de Azorín influyen en las ideas literarias de los escritores de la Escuela de Pekín, He Qifang, Shi Tuo y Wang Zengqi.

Palabras claves: Azorín, Dai Wangshu, Movimiento de la Nueva Cultura, Generación del 98.

摘要

二十世纪上半叶中国现代文学作家译介阿索林代表着一次中国和西班牙文化交流的重要对话。本人以比较文学、翻译学、文学互文性理论、文本批评的角度出发，对阿索林译文的原文和译文及相关文献进行整理和研究，包括作家传记、书信笔记、报刊杂志出版活动、社会历史大环境。以不同类型的互文性关联，衡量阿索林的作品如何通过翻译，影响中国现当代文学的进步。

本论文以三位中国新文学重要作家徐霞村、戴望舒和卞之琳为个例，分析他们在不同创作阶段，翻译和写作活动与译介阿索林的关联。通过西班牙语原文和中文译本的对比研究，我们注意到这几位作家在翻译阿索林作品时，都有个人写作风格不同程度的互文性介入。同时，原文和中译本的内容，都与阿索林和三位中译者当下正在吸收的西方文艺思潮，从象征主义到先锋主义的演变进程同步。阿索林作为 98 一代的巨擘，三位中译者作为五四新文化运动后期代表作家，他们都巧妙的利用报刊文本的宣传作用，发掘宣扬本国传统思想积极的一面，力图促进现代社会的进步。

总而言之，无论是阿索林简洁特质的文风，还是其作品中意象折射出的西班牙文化元素，三位译者对其选择性的吸收和借鉴，其自身散文和诗歌写作受到启发。而且，阿索林原著的前卫性技巧，还有与东方品味契合的美学思想，通过翻译，引起创作理念有分歧的京派作家和海派作家、中国南北诗人的共同青睐。具体来说，阿索林的中译本影响了京派作家何其芳、师陀和汪曾祺的文学创作理念。

关键词：阿索林、徐霞村、戴望舒、卞之琳、五四新文化运动、九八一代

ABSTRACT

The translation of Azorín's works by modern Chinese writers in the first half of the 20th century represented an important dialogue between Chinese and Spanish culture. In this paper, based on theories of comparative literature, translation, literary intertextuality, and textual criticism, the author collates and studies the original text and translation of Azorín's works as well as relevant documents, including biographies of writers, letters and notes, publication of newspapers and magazines, social and historical events of that era, and employs different types of intertextuality to measure how Azorín's works affect the progress of modern Chinese literature through translation.

This paper takes three important writers of Chinese new literature Xu Xiacun, Dai Wangshu and Bian Zhilin as examples to analyze the relationship between their translating and writing activities and the translating of Azorín's works in different creative stages. Through the comparative study on the Spanish original and Chinese translation, it can be noted that these writers have different degrees of intertextuality involved in their own writing styles when translating Azorín's works, and meanwhile, both the original text and the Chinese translation are in step with the evolution from symbolism to avant-garde in the western literary and artistic thoughts that Azorín and the three translators are absorbing. Azorín, as a master in The Generation of 98, and the three translators, as the representative writers in the later period of the May 4th New Culture Movement, all cleverly utilize the propaganda function of newspapers and periodicals to explore and publicize the positive side of the traditional thoughts of their own countries and try to promote the progress of modern society.

The three translators' own prose and poetry writing are inspired by their selectively absorbing the concise style of Azorín and the Spanish cultural elements reflected by the images in his works. In virtue of translation, the avant-garde skills in Azorín's original works, as well as his aesthetic thoughts consistent with the Oriental taste caused the common favor of Pekin writers, Shanghai writers and poets from the north and south of China who had divergent ideas in creation in the 1930s. Specifically, the Chinese translations of Azorín's works have influenced the literary creation ideas of Pekin writers He Qifang, Shi Tuo and Wang Zengqi.

Key words: Azorín, Dai Wangshu, The May 4th New Culture Movement, The Generation of 98.

Los contornos de Pekín son tristes; lo eran siquiera hace unos cuantos lustros. Se parecían entonces a una *Castilla* embellecida por la admirable prosa de Azorín, en la que sólo se veía una lejana yunta que arrastraba un viejo arado de vertedera. Cerca...nada; y un poco lejos...absolutamente nada.

Carlos Martínez de Campos

«A estilo ‘Mao’», número 9, *ABC*, Sevilla, 26 febrero de 1972

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	i
RESUMEN	iv
摘要	v
ABSTRACT	vi

CAPÍTULO I. PRESENTACIÓN

1.1 Azorín y China: encuentro destinado a la literatura moderna	2
1.2 Justificación de una tesis sobre la relación de Azorín con la literatura china	8
1.3 Propuestas teóricas y metodológicas: la intertextualidad literaria, la literatura comparada y la traducción	16
1.4 José Martínez Ruiz, Azorín (1873-1967)	23
1.5 Controversia entre la nueva literatura de la Escuela de Pekín y la Escuela de Shanghái: ¿cómo escribir prosa?	32
1.6 Controversia entre los poetas del norte y del sur: ¿prosa o verso?	40

CAPÍTULO II. AZORÍN EN EL AMBIENTE LITERARIO DE CHINA

2.1 La Generación del 98 de España y el Movimiento de la Nueva Cultura de China	46
2.2 Azorín (modernismo/ vanguardismo) y la nueva poesía china	54
2.3 La poesía clásica china de Azorín	66
2.4 Azorín traducido en China	73

CAPÍTULO III. AZORÍN Y XU XIACUN 徐霞村

3.1 Xu Xiacun (1907-1986): el primer introductor chino de Azorín	86
3.1.1 Un camino factible para la nueva China	87
3.1.2 En París (1926): corresponsal de la revista <i>Ficción Mensual</i>	90
3.2 Librería de Espumas (1927-1930): el Neo-Sensualismo y la literatura proletaria	95
3.2.1 <i>Mandama Crisantemo</i> : se alquila esposa en la colonia oriental	97
3.2.2 La literatura meridional europea y la China decadente	98
3.2.3 «Los toros»	100
3.2.4 La Generación del 98 y la literatura meridional europea	107

3.3 Xu como traductor (1930): el tiempo y el espacio en la palabra	111
3.3.1 La palabra y la sinestesia.....	113
3.3.2 El color impresionista en «La casa cerrada».....	115
3.3.3 Taoísmo, confucionismo y cristianismo.....	117
3.3.4 El paso del tiempo: temporal y eterno.....	119
3.4 Intertexto con Azorín (1931): <i>Viaje a París</i> de Xu.....	122
3.4.1 <i>Mi librería</i>	123
3.4.2 <i>Va a Palais-du-Bois</i>	124

CAPÍTULO IV. AZORÍN Y DAI WANGSHU 戴望舒

4.1 Dai Wangshu, poeta trascendental y traductor de Azorín	130
4.2 En Shanghái (1928-1932): la editorial – la Librería de Espumas	135
4.2.1 <i>Callejón bajo la lluvia</i> . De Baudelaire al postsimbolismo.....	137
4.2.2 Azorín, simbolismo impresionista.....	140
4.2.3 Dai como traductor (1930): Dai, poeta simbolista, y su traducción de <i>Espagne</i> de Azorín	143
4.2.3.1 Contextualización de <i>Espagne</i> en el período de entreguerras de China.....	148
4.2.3.2 El alma castellana y el taoísmo. La conformidad con el destino.....	151
4.2.3.3 Retraducción (1931) de «Vida de un labrantín»: la moral del confucionismo.....	153
4.2.3.4 Un traductor simbolista: el símbolo y la sinestesia en Azorín	157
4.2.3.5 La poesía clásica china interpretada y la traducción del ensayo «La novia de Cervantes» de Azorín	161
4.2.4 Intertexto: la traducción de Azorín y la imagen poética de Dai.....	164
4.2.4.1 Limosna, «cara de la novia»	165
4.2.4.2 Trasnecedor.....	168
4.3 Europa (1932-1935): estudios en Francia y viaje a España.....	174
4.3.1 La primera colaboración de los escritores de la Escuela de Pekín y Shanghái en la revista <i>Los contemporáneos</i>	175
4.3.1.1 Una cuestión métrica: la Sociedad de la Luna Nueva se opone a lo prosaico del verso	175
4.3.2 Traducción de <i>Una hora de España</i> (1932).....	177
4.3.2.1 El Siglo de Oro.....	181
4.3.2.2 La ascética y la mística española (Santa Teresa de Jesús, Fray Luis de León) y el budismo oriental.....	187

4.3.3 En Francia (1932-1935): «Tengo que ir de viaje a España»	194
4.3.3.1 Diario de un poeta recién prometido: <i>Diario en navegación</i>	194
4.3.3.2 Epistolario: «Me dijiste que querías ir a España, no me parece bien»	195
4.3.3.3 El Institut franco-chinois de Lyon (1932-1935): correspondencia con la literatura antifascista	198
4.3.3.4 Verano en Madrid (1934): la Biblioteca Nacional, el Monasterio del Escorial y la Cuesta de Moyano.....	200
4.4 Regreso a Shanghái (1935-1938): una nueva generación.....	203
4.4.1 Intertexto con Azorín (1936): <i>Viaje a España</i>	207
4.4.1.1 La novela poemática y el diario de viaje	209
4.4.1.2 Guía de viaje espiritual de España.....	211
4.4.1.3 Reportaje periodístico de <i>Los ferrocarriles españoles</i>	214
4.4.2 Poesía pura	219
4.4.2.1 Intertexto con Azorín (1937): la mariposa nocturna.....	220
4.5 Hong Kong (1938-1948): el exilio durante los años del desastre	226
4.5.1 Dai como traductor (1938): «El buen juez»	228
4.5.2 Hong Kong en la Segunda Guerra Mundial (1938-1945)	231
4.5.3 Dai como traductor (1943-1948): <i>Los pueblos</i> de Azorín en los periódicos de Hong Kong	233
4.5.3.1 El ensayo «Una ciudad» de Azorín: el viaje de libre vagar del taoísmo	236
4.5.3.2 Moral estoica.....	241
4.5.4 Intertexto con Azorín (1945-1946): el umbrío del hogar y la librería	244
4.5.4.1 <i>Escritos varios sobre la vida en las montañas</i> (1945).....	245
4.5.4.2 <i>La feria del libro de Madrid</i> (1946).....	249

CAPÍTULO V. AZORÍN Y BIAN ZHILIN 卞之琳

5.1 Bian Zhilin, poeta de la Sociedad de la Luna Nueva y la Sociedad Modernista.....	254
5.2 Bian como traductor (1932-1943): <i>Pequeña colección de Azorín</i>	258
5.2.1 Calles grisáceas: <i>Las confesiones de un pequeño filósofo</i>	260
5.2.2 Ensayo «Los ojos de Aurelia», Bian vs Dai	266
5.2.3 <i>Don Juan</i>	270
5.2.4 El superrealista: <i>Félix Vargas</i> y <i>Blanco en azul</i>	275
5.3 Intertexto con Azorín (1933-1937): la imagen poética de Bian	280

5.3.1 Pueblecito: «Volver al pueblo natal»	284
5.3.2 Nostalgia: «La noche que traduje el ensayo de Azorín» (1934)	290
5.3.3 Metamorfosis: La mariposa y la llama	295

CAPÍTULO VI. AZORÍN Y OTROS ESCRITORES CHINOS DE LA ESCUELA DE PEKÍN

6.1 Azorín y los escritores de la Escuela de Pekín	303
6.2 Azorín y <i>La pintura en los sueños</i> (1936) de He Qifang	314
6.3 Azorín y <i>Recuerdos de la Ciudad de Huertos</i> (1946) de Shi Tuo	324
6.4 Azorín y Wang Zengqi	335

CONCLUSIONES

APÉNDICES

Apéndice 1. prólogos de obras de Azorín en chino.....

Prólogo 1.1 <i>Los toros – Colección de novelas españolas contemporáneas</i> (1929) escrito por Xu Xiacun	365
Prólogo 1.2 <i>La novia de Cervantes</i> (1930) de Azorín escrito por Dai Wangshu	369
Prólogo 1.3 <i>Pequeña colección de Azorín</i> (1943) escrito por Bian Zhilin	371
Prólogo 1.4 <i>Pequeñas escenas de España</i> escrito por Xu Xiacun	380

Apéndice 2 Obras de los traductores-escritores chinos con intertextos de Azorín.....

Texto 2.1. Obra de Xu Xiacun	384
<i>Va al Palais-du-Bois</i>	384
<i>Mi librería</i>	390
Texto 2.2. Obras de Dai Wangshu	396
<i>Mis compañeros de viaje</i>	396
<i>Los ferrocarriles españoles</i>	406
<i>Yaeko</i> (1930)	417
<i>Amor no correspondido</i> (1931)	419
<i>Trasnochador</i> (1932)	421
<i>Pájaro en paraíso</i> (1932)	423
<i>Concubina de vida delgada</i> (1932)	425
<i>Dedicado a Kemu</i> (1936)	426
<i>Mariposa nocturna</i> (1937)	429
Texto 2.3. Obras de Bian Zhilin	431

<i>La noche que traduje el ensayo de Azorín</i>	431
<i>Un vago</i> (1930)	434
<i>Viaje largo</i> (1931).....	436
<i>Volver al pueblo natal</i> (1933).....	439
<i>El sueño de un antiguo pueblo</i> (1933).....	443
<i>El insecto de la luz</i> (1937)	446
Apéndice 3. Críticas sobre la obra de Azorín de escritores chinos	448
Crítica 3.1 <i>Los antiguos pueblos de España</i> de Zhou Zuoren	448
Crítica 3.2 <i>Las palabras de Azorín</i> de Fei Ming (1930).....	452
Crítica 3.3 <i>Azorín</i> de Tang Tao.....	454
BIBLIOGRAFÍA	456
BIBLIOGRAFÍA EN CHINO	463

CAPÍTULO I. PRESENTACIÓN

1.1 Azorín y China: encuentro destinado a la literatura moderna

¿No ambiciona usted ser traducido? (Equis)

No me han preocupado nunca las traducciones.
No las ambiciono (Zeda).

Dan prestigio; hacen estimable al escritor en su
nación y fuera de su nación.

¿Estimable? Puede ser; pero ¿en qué aumentan
su esencia, digámoslo así, su ser íntimo, la
conciencia que el escritor tiene de sí mismo?

— Azorín, «Ser traducido», 1960: 113-114.

A final de diciembre de 1928, en la revista modernista juvenil de Shanghái *Tren sin órbita*, fundada en septiembre del mismo año, se publicó la traducción al chino del breve ensayo «Los toros» de Azorín, traducido por Xu Xiacun (1928: 447). No se sabe si este ensayo verosímil y con su desenlace tragicómico es un informe de noticias o una novela corta; sea como sea, los lectores orientales dirigieron la mirada a un país soleado del sur de Europa: España. La población de Shanghái, una metrópolis de moda que estaba en línea con la cultura y el arte mundial de Francia, Inglaterra, Estados Unidos y Japón, todavía sabía muy poco sobre la situación moderna de ese imperio ubicado en la Península ibérica. Se puede decir que la literatura española –excepto el conocido *Quijote* traducido en chino por Lin Shu y Chen Jialin en 1922 – para ellos era casi desconocida. Entonces, ¿por qué motivo Xu Xiacun, uno de los principales editores de la revista de Shanghái, optó por publicar «Los toros» en uno de los primeros números?

En una gran ciudad como Shanghái, el ritmo de vida es muy rápido y el estrés laboral es mayor que en las áreas rurales tradicionales, por lo que las preferencias lectoras de las personas tienden al texto breve de palabras claras y comprensibles que requiere menor tiempo de lectura como una novela corta, animada e interesante. «Los toros» de Azorín cumple esas condiciones.

El sector editorial de Shanghái, por aquel entonces, era uno de los más modernizados del país. Allí, unos jóvenes chinos fundaron la Librería de Espumas para editar y publicar revistas y libros. Probaron todos los métodos posibles de venta para dar salida a sus ediciones e introdujeron obras de escritores poco conocidos de otros países con el fin de satisfacer el

gusto de los lectores (Sun, 2014: 213). Estos traductores chinos también desempeñaron un papel esencial como receptores; es decir, como lectores de la obra original. Por ejemplo, tras leer a Azorín, Xu Xiacun se interesó mucho por la literatura española moderna. A su parecer, no hay que olvidar la similitud sociocultural entre el Movimiento de la Nueva Literatura de China de los últimos años y la Generación del 98 española, que sirvió de modelo para los escritores revolucionarios chinos (Xu, 1930: 32).

¿Quién es Azorín para el mundo intelectual chino de la primera mitad del siglo XX? En los años cuarenta, Nan Xing se graduó de la Universidad de Pekín, y más tarde se unió a la Sociedad Modernista de la nueva poesía china. En su colección de poemas, ensayos y reseñas, *Callejón nº. 6 bajo la lluvia*, incluye una novela corta, escrita en prosa poética, titulada, «El alma solitaria», que describe cómo los chinos imaginaban a Azorín:

Mi amigo MP me habló de Azorín al anochecer a principios de octubre. Le extrañamos. No sé por qué imaginé que Azorín debía ser un poco como un oriental; no alto, con ropa hogareña y usada, y con una suave y profunda mirada enfrentándose al mundo, irrecuperable y triste, con sus ojos reflejando un corazón lleno de amor. Su cara debe estar roja y a menudo sonríe. Su rostro debe ser ligeramente ovalado y de ninguna manera alargado (2011: 24).



Ilustración 1: recorte de prensa de un reportaje sobre Azorín y su obra en la revista *Nuevo Mundo* en 1927.

En realidad, Azorín es su pseudónimo, su verdadero nombre es José Martínez Ruiz. A finales del siglo XIX, el joven meditabundo que ya ha leído una inmensidad de libros y tiene

experiencias con el mundo editorial, decide abandonar sus estudios de Derecho de la Universidad de Valencia y concentrarse en su vocación de escritor. Así, en 1896 llega a Madrid y, con su extraordinaria habilidad para observar la sociedad y escribir sobre ella, inmediatamente consigue la oportunidad de trabajar en las agencias de noticias locales. Colabora en los diarios *España*, *El progreso* y *El imparcial*, y escribe para muchas revistas como *Juventud*, *Arte joven*, etc. (García Mercadal, 1967: 142). El seudónimo «Azorín» es la firma que se ve al pie del primer artículo de la columna «Impresiones parlamentarias», que aparece en la página principal del diario *España* en 1904. Desde entonces conmueve a los lectores españoles con su estilo original: breve, limpio y conciso.

Paralelamente al periodo finisecular, hubo un asunto grave que habría de causar dolor y rabia a la población española: en la guerra hispano-estadounidense de 1898, su armada fue rápidamente derrotada por los Estados Unidos. Los críticos posteriores se refirieron a este acontecimiento como el desastre del 98. «No hubo ninguna reacción pública violenta; España parecía paralizada. Algunos españoles hablaron de apatía. La ausencia de una respuesta nacional positiva ante el desastre parecía peor que el mismo desastre» (Donald L., 1977: 16). Conmovido por el contexto decadente de la sociedad, Azorín unificó a los principales escritores contemporáneos para intentar provocar una revolución social ideológica por medio de las letras. En el grupo, denominado Generación del 98, se integraron Unamuno, Baroja y Antonio Machado, y también se podrían incluir nombres como los de Pérez de Ayala, Ortega y Gasset e incluso Maeztu (1977: 31). A pesar de la negativa de este último a incluirse en el 98, Azorín señaló que «lo inmutable se impone en él a lo contingente. Si acepta el arte, es con la condición de que el arte sirva a lo político, a lo social» (Azorín, 1961: 76).

Para este compromiso social-literario Azorín luchó durante toda la vida, desde principios del siglo XX hasta por lo menos 1961, cuando Ángel Cruz Rueda recopiló y publicó el libro *La generación del 98*. Azorín, que viajaba a menudo a Francia, ventana de Europa, y le encantaba leer a escritores modernistas franceses, asimiló las literaturas de vanguardia que aparecieron en París. Durante el periodo de entreguerras, concibió sus obras experimentales, influenciado por las tendencias literarias innovadoras y vanguardistas como el expresionismo, el cubismo y el surrealismo.

Desde 1898, el ambiente sociopolítico y literario de España ya había despertado el interés de un grupo de nuevos literatos chinos que difundieron el español para concienciar de una ideología renovadora a través de la literatura, y promovieron el progreso social en la patria.

Por este motivo, los escritores chinos, desde la Librería de Espumas, comenzaron a interesarse por la literatura moderna española. La curiosidad les llevó a conocer su historia, desde el descubrimiento de América por Cristóbal Colón hasta la época moderna. Querían conocer España, la patria de Cervantes, el Siglo de Oro y la nueva Edad de Plata, donde los escritores producían su obra en el contexto social de su época. En 1928, Azorín no supo que había sido traducido al chino y que en el mundo literario de China había atraído la atención de los jóvenes escritores modernos, después del Movimiento del Cuatro de Mayo. Las obras traducidas, de entre 1904 a 1925, pertenecen a su etapa inicial, al impresionismo simbolista e incluyen también piezas de realismo en que refleja la fisonomía social de las ciudades y la población española.



Ilustración 2: en la revista *Tren sin órbita* se publica el primer ensayo de Azorín traducido al chino «Los toros» (1928).

La aparición del fenómeno Azorín en el ambiente literario chino moderno fue inseparable de los esfuerzos de Xu Xiacun, el primer traductor chino del autor alicantino. En 1928, Xu acababa de regresar a Shanghái desde París. Con solo veintiún años, había tenido la oportunidad de estudiar en Europa durante seis meses, algo que no estaba al alcance de cualquiera. Xu, que hablaba francés e inglés con fluidez, leyó una increíble cantidad de libros de medicina y literatura. Por su buena memoria, sus amigos le apodaban “la Enciclopedia viva”. Después de regresar del viaje de estudios de París, Xu Xiacun y el poeta Dai Wangshu, dos

años mayor que él, se reunieron con varios amigos y fundaron la editorial Librería de Espumas para publicar traducciones al chino de literatura extranjera y obras de literatura moderna china.

A estos amigos de aproximadamente veinte años les apasionaba la vida literaria. Enriquecieron la literatura moderna china escribiendo obras novedosas y dieron a conocer el mundo por medio de las modernas obras literarias extranjeras que traducían. Las promovieron y difundieron para que el pensamiento y la vida de los chinos se sincronizaran con la modernización universal. *Tren sin órbita*, una de las publicaciones de la editorial de 1928, tiene la misma idea central transmitida en el título de la revista: la rebelión y la libertad.

Después de publicar «Los toros» en esta revista, el interés literario y el alcance geográfico del traductor, Xu Xiacun, se extendieron a toda la literatura moderna del sur de Europa en su conjunto, a la que denominó la literatura meridional de Europa: España, Grecia, Italia y Portugal. No hay duda de que su escritor favorito de la literatura meridional de Europa es Azorín, por delante del dramaturgo italiano, Luigi Pirandello. A finales del año 1928, Xu Xiacun terminó la traducción y publicó la antología *Los toros —Colección de novelas españolas contemporáneas*, una recopilación de novelas cortas que incluye en su nombre el título del ensayo de Azorín con que se dio a conocer. Incluso en el diseño de la cubierta del libro aparece una cabeza de toro, como símbolo de la tauromaquia española.

En abril de 1929, en la revista de mayor tirada de China (*Ficción Mensual*), se publica «La literatura española de los últimos veinte años», que menciona a numerosos autores. Para Azorín, Xu escribió un artículo específico titulado «Azorín, un prosista incomparable» (1930: 93).

El movimiento azoriniano se refuerza con la incorporación de Dai Wangshu, poeta que estaba traduciendo una novela de otro escritor español cercano al 98, Vicente Blasco Ibáñez. Las recomendaciones de su amigo Xu, le hicieron cambiar sus predilecciones literarias y se unió al equipo de traductores de Azorín. Durante el verano de 1929, Dai Wangshu y Xu Xiacun colaboran en la traducción del libro *Espagne* (1929), versión francesa de la antología de ensayos de Azorín. Al año siguiente, en marzo de 1930, se entrega el libro a la Editorial de la gloria de China (上海神州国光社). La antología en chino llevaba el nombre de «La novia de Cervantes», cuyo objetivo era honrar la reputación de Cervantes y la actual literatura popular de tema amoroso, y que atrajo la atención de los lectores. Esta antología de Azorín ganó rápidamente el aplauso del círculo literario del país oriental. Zhou Zuoren, una autoridad de la

literatura china moderna, dedicó un artículo recomendando su lectura en el que afirmaba que él no sería capaz de escribir como Azorín (Zhou, 1930: 5).

Bian Zhilin, un joven estudiante, siguió su recomendación y, tras leer el libro en Pekín, le pareció haber descubierto un nuevo continente: el de Azorín y España. Indagó con minuciosidad los volúmenes en busca de otras letras originales de Azorín en el fondo bibliográfico de la Universidad de Pekín y, por fin, encontró algunos de sus ensayos y capítulos sueltos de novelas traducidos al inglés o francés en las revistas *Échanges* y *The Dial*. Más tarde, compró los libros originales o la edición inglesa o francesa, gracias a la ayuda de amigos en Japón, España y otros países. Le agradó encontrar esas huellas de Azorín, aunque algunas no estuvieran en su lengua original. Cada vez que Bian encontraba algo del ensayista español, lo traducía y lo entregaba a las revistas y periódicos de mayor tirada de Pekín o Tianjin. Así, llegó a convertirse en el tercer traductor que introdujo a Azorín en China.

1.2 Justificación de una tesis sobre la relación de Azorín con la literatura china

Las confesiones de un pequeño filósofo (1904), *Los pueblos: ensayos sobre la vida provinciana* (1905), *España: hombres y paisajes* (1909), *Castilla* (1912), *Don Juan: novela* (1922), *Una hora de España: entre 1560 y 1590* (1924), *Félix Vargas* (1928), hasta *Blanco en azul: cuentos* (1929), son una serie de obras representativas de Azorín que fueron seleccionadas, recopiladas y traducidas al chino gracias a los tres escritores mencionados: Xu Xiacun, Dai Wangshu y Bian Zhilin. Estas obras fueron introducidas en el país oriental entre finales de la década de 1920 y 1940 y tuvieron una incalculable influencia posterior en la literatura china y universal.

En primer lugar, desde la primera mitad del siglo XX hasta hoy día, un gran número de escritores chinos modernos y contemporáneos de gran reputación literaria expresaron interés y leyeron estas traducciones chinas de Azorín, como Zhou Zuoren (周作人, 1885-1967), Fu Lei (傅雷, 1908-1966), Shen Congwen (沈从文, 1902-1988), Lin Huiyin (林徽因, 1904-1955), Fei Ming (废名, 1901-1967), Wang Zengqi (汪曾祺, 1920-1997), Shi Tuo (师陀, 1910-1988), He Qifang (何其芳, 1912-1977), Jin Kemu (金克木, 1912-2000), Li Guangtian (李广田, 1906-1968), Nan Xing (南星, 1910-1996), Tang Tao (唐弢, 1913-1992), Guo Feng (郭风, 1917-2010) o Dong Qiufang (董秋芳, 1898-1977), entre otros. La mayoría de ellos expresaron un aprecio explícito por Azorín, como Zhou Zuoren, Wang Zengqi y Tang Tao, que escribieron artículos para recomendar al admirable prosista español. Además, la colección en prosa de He Qifang *La pintura en los sueños* y la colección de cuentos de Shi Tuo *Los recuerdos de la Ciudad de Huertos* reprodujeron la estructura, las imágenes sociales y el estilo azoriniano.

En segundo lugar, consideramos también la absorción e innovación propia de la figura del traductor-poeta o traductor-ensayista chino de Azorín. Sobre todo, en el caso de los tres amigos introductores-traductores de Azorín (Xu Xiacun, Dai Wangshu y Bian Zhilin).

Xu Xiacun, famoso estudioso chino de la literatura meridional europea, ensayista y novelista, en *Viaje a París* (1931) aplica la estructura de la narrativa y la forma del retrato de los personajes propia de Azorín.

Dai Wangshu, desde su primera traducción de Azorín en 1929 y durante toda su vida, simultaneó la traducción de obras del escritor español con su carrera creativa como destacado poeta. Tras aprender español, mientras estudiaba en Francia en 1934, puso todo su empeño en

viajar a Madrid durante unos meses para experimentar el hermoso paisaje de la península ibérica descrito por Azorín. En su prosa, poesía, diario de viaje, ensayo y crítica literaria, mediante la cita, la parodia y la alusión, le influyó el motivo, la imagen y el estilo de Azorín.

Los logros de Bian Zhilin en la historia de la literatura china moderna también son históricos. Él y Dai son considerados por los críticos como la “columna vertebral” de la Sociedad Modernista de la nueva poesía china en los años treinta. Ese año, Bian leyó la primera versión china de la antología *La novia de Cervantes*, de Azorín, y quedó fascinado por el estilo original del ensayista español, y la cultura e historia españolas. Desde entonces, no paró de buscar libros de Azorín en bibliotecas y pidió a sus amigos en el extranjero que se los consiguieran. Luego seleccionó sus preferidos y los tradujo al chino. Durante este período, su poesía se diversificó en los versos libres y en otros elementos de la cultura española, como los toros o Colón; y escribió el texto breve «La noche que traduje el ensayo de Azorín» (1934).



Ilustración 3: retrato de Azorín en la cubierta de la antología de los ensayos azorinianos traducidos en chino *Jardines de Castilla* (1988).

Azorín ha sido un escritor ilustre que ha brillado en la historia de la literatura oriental y occidental. *Castilla* llevó a que los escritores orientales sintieran nostalgia por las tierras españolas por las similitudes con el pasado de China. La Generación del 98 y la revolución en la literatura y estilística por la que abogó Azorín fueron paralelas a la revolución ideológica

social y cultural del Movimiento del Cuatro de Mayo, el acontecimiento más importante en la historia moderna de China. Sus obras fueron traducidas y recomendadas por los poetas más brillantes de la historia de la literatura del país asiático, a pesar de que ese magistral escritor permaneció casi en silencio en su amado país, España.

En China, poco después de la etapa de censura provocada por el presidente comunista Mao desde 1966 hasta 1976, Xu Xiacun comenzó a revisar minuciosamente los detalles del primer texto de la primera edición de *La novia de Cervantes* (1930), que tradujo en colaboración con Dai. Corrigieron errores lingüísticos, pulieron la redacción en chino para la reedición de esta antología y cambiaron el título por *Pequeñas escenas de España* (1982).

En la segunda mitad del siglo XX, en algunas universidades de China se empezaron a impartir las carreras de Filología Española. En 1988, Xu Zenghui y Fan Ruihua, universitarios que cursaron estas carreras, compararon los originales en castellano con la antigua edición de *La novia de Cervantes* (1930), una traducción indirecta del francés *Espagne* al chino, y decidieron traducir de forma directa los originales de Azorín del español al chino. Luego, denominaron a esta nueva antología con el título (seleccionado del original *Lecturas españolas*): *Jardines de Castilla*.

También hubo otros traductores que tradujeron ensayos sueltos de Azorín al chino, como Dong Qiufang, miembro del Movimiento del Cuatro de Mayo y Kong Lingsen (孔令森), graduado de la Filología Española de la Universidad de Lenguas Extranjeras de Pekín en 1967.

En 2013, San Nong (桑农), crítico literario, compiló todas las traducciones de Azorín hechas por el poeta Dai Wangshu, las cuales incluyen la mitad de la antología *La novia de Cervantes* (1930) y las que se publicaron en los periódicos y revistas de Shanghái y Hong Kong durante los años treinta y cuarenta, y las reeditó en el orden cronológico en que fueron publicadas. El editor Sang Nong tituló esa nueva antología otra vez con el título *La novia de Cervantes* («塞万提斯的未婚妻»), en memoria de la vinculación de Azorín, Dai Wangshu y la literatura china moderna.

En 2018, Lin Yi'an (林一安), un erudito que se había graduado en Filología Española en la Universidad de Estudios Extranjeros de Pekín, recordó que cuando era joven, su lectura preferida era la de Azorín, y esto le despertó el interés de estudiar la lengua española y su literatura, lo que le motivó a la traducción directa de las obras azorinianas del español al chino.

Después nombró a esa antología con el título del ensayo (en el original *Una hora de España*) *La famosa decadencia* («著名的衰落»).

Al mismo tiempo, también hemos visto que algunos investigadores se interesaron por el diálogo de Azorín y la literatura china moderna, y llevaron a cabo análisis al respecto. De acuerdo con los documentos que tenemos a mano, los cuales detallamos a continuación según el orden del año de publicación, podemos encontrar los siguientes autores:

(1) Dai Jiayuan publicó el TFM *La influencia de la obra del escritor español Azorín en la literatura china de los años treinta* de la carrera de la literatura china moderna y contemporánea de la Universidad de Zhejiang en 2003.

(2) Liu Jincai publicó en la revista *Serie sobre la literatura moderna china*, en 2004, el artículo «La recepción y la difusión de la obra de Azorín en la China moderna»;

(3) Zhu Qingfang publicó, en 2006, el artículo «Wang Zengqi y Azorín»;

(4) Lu Jun, en 2012, publicó para la revista *Apreciación de obras famosas* el artículo «La comparación de personajes en las novelas de Wang Zengqi y Azorín»;

(5) Wu Jingjing lo publicó en el TFM, del año 2012, de la Universidad Normal de Tianjin *Sobre la influencia de Azorín en la poesía temprana de Bian Zhilin*;

(6) Zhang Xin publicó su TFM en la Universidad Normal de Pekín, en 2012, titulado *La difusión y recepción de las obras de Azorín en China*;

(7) Xia Xi, en 2013, publicó para la revista *La literatura y el arte* el título «Vista a la ciudad pequeña y contemplación tranquila de los paisajes: Wang Zengqi y Azorín»;

(8) Ma Junjiang, lo hizo para el periódico *Comerciante de Anhui*, el día 5 de marzo de 2017, con el artículo «Los orígenes de Azorín con los escritores de Pekín».

Estos trabajos anteriores nos presentaron puntos de vista interesantes y contribuyeron a la difusión del tema dentro del ámbito académico.

Cuando la Biblioteca Nacional de España celebró el 50 aniversario de la muerte de Azorín, José Payá incluía el chino entre la diversidad de lenguas a las que habían sido traducidas las obras de Azorín (Cuenca, Payá, 2017). Dos años antes, con la publicación de

Azorín y Miró en la traducción, Payá Rico prestó atención a este fenómeno, diciendo que «curiosamente, Azorín, uno de los autores más destacados de esta generación, llegó a ser traducido al chino con cierta asiduidad: durante los años treinta y gracias a los jóvenes escritores modernistas de Shanghái» (Payá Bernabé y Martínez Blasco, 2015: 55).

Sin embargo, la relación de *Azorín* y *China* apenas se ha investigado. No existen estudios sobre la conexión literaria, la amistad y la colaboración editorial entre los primeros tres traductores chinos de Azorín (Xu Xiacun, Dai Wangshu y Bian Zhilin) en conjunto, que tuvieron un impacto significativo en la literatura china moderna y contemporánea. Tampoco ha recibido atención académica la contribución, difusión e investigación de la literatura española moderna por parte de Xu Xiacun. Asimismo, aunque Dai Wangshu tuvo una profunda influencia en la revolución de la nueva poesía china, la investigación apenas se ha centrado en su doble papel intelectual como traductor de Azorín y autor de obra original propia.

Cabe mencionar de forma excepcional a algunos estudiosos como el biógrafo Bei Ta. En el segundo capítulo de *Biografía de Dai Wangshu - el poeta del «Callejón bajo la lluvia»*, acentuó el valor de Azorín en el contexto de la literatura china moderna en el subcapítulo «Por la difusión de *Los contemporáneos*, (Dai) le gustó la literatura española» (2003: 72-73). En la tesis publicada por la Universidad de Hong Kong en 2015, *Translating as transculturating: a study of Dai Wangshu's translation of Lorca's poetry from an integrated sociological-cultural perspective*, Sayols Lara declaró que «las traducciones de Dai de otros autores (además de Lorca), como Azorín, podrían ser objeto de estudios adicionales aplicando la metodología de esta tesis»¹.

Además, los investigadores anteriores que publicaron trabajos sobre Azorín y la literatura china antes de la presente tesis solo dominaban sus respectivas lenguas maternas, el chino o el español. Esto significa que los documentos que pueden consultar son parciales y limitados a un solo idioma. La investigación de este tema, referida a la literatura de dos países, es mejor que se compare con las bases de datos de China y España para obtener resultados imparciales y completos. En resumen, esta tesis intenta llenar y explorar la figura de Azorín y la literatura china moderna, ya que representan uno de los intercambios más importantes entre la sociedad moderna, la cultura y la historia literaria china y occidental.

¹ (Texto original) «Dai's translations of other authors, such as Azorín, could be the object of further study by applying the methodology of this thesis», según Sayols Lara (2015: 213).

Los primeros poetas que tradujeron a Azorín al chino lo hicieron mediante la traducción indirecta del inglés y del francés. Por ello, Azorín se hizo famoso a fines del siglo XIX y principios del XX, y la internacionalización de su obra fue paralela a la europeización de la literatura española moderna. Según el resumen de Wentzlaff-Eggebert, «la literatura española, desde principios del siglo XX, se abre claramente hacia la modernidad europea. Esa apertura, que ya empieza a hacerse sentir a principios del siglo XX en los ensayos, novelas y poemas de la Generación del 98, se acentúa en las generaciones siguientes» (1998: 5). En 1902, el cuento «Bohemia» de Azorín, se publicó por la editorial Librería de la Vda. de C. Bouret, en el libro *Los mejores cuentos de los mejores autores españoles contemporáneos*, y se vendió en París (Vinardell Roig *ed.*, 1902: 241). A partir de entonces, Azorín cautivó a los lectores internacionales. Luego, «Sur les pas de Don Quichotte. A travers les steppes de La Manche (I)», escogido del libro original, *La ruta de Don Quijote*, salió publicado en *Le Correspondant* el día 25 de marzo de 1914, traducido al francés (Devismes de Saint-Maurice *trad.* 1914: 1101-1128). Si partimos de esta traducción, descubrimos un buen número de obras de Azorín traducidas a otros idiomas, como el francés o el inglés.

Simultáneamente, a principios del siglo XX en la capital de China, Pekín, y en la principal ciudad portuaria de comercio internacional, Shanghái, los misioneros desempeñaban un papel importante en la enseñanza de idiomas extranjeros, desde las escuelas primarias chinas hasta las universidades. El aporte cultural de España a China no era tan grande en comparación con otros países occidentales, como Francia, Reino Unido o los Estados Unidos.

Los traductores Xu Xiacun, Dai Wangshu y Bian Zhilin sabían idiomas en este período, sobre todo inglés y francés. Luego, Dai comenzó a aprender español en 1932 después de estar interesado en la literatura española, especialmente cuando llegó a estudiar en Francia, y se matriculó en una escuela de idiomas en París para aprender español (Bei, 2003: 84). Por otro lado, Bian, dado que le gustaba Azorín, compró en el mercado de libros de lance un manual de gramática española hacia 1936, y aprendió un poco el idioma basándose en su conocimiento del francés (Bian *trad.* 1943: 5).

Xu, Dai y Bian fueron escritores famosos dentro del círculo literario moderno chino. Xu y Dai colaboraron juntos en la editorial Librería de Espumas, en Shanghái, entre 1928 y 1932; Dai y Bian fueron editores de *Nueva poesía*, y los tres - Xu, Dai y Bian -, llegaron a ser muy amigos. Por lo tanto, podían intercambiarse los libros de Azorín que cada uno tenía, tanto los originales como las obras traducidas a otros idiomas que hemos referido antes. Hemos notado

que la traducción inicial y la introducción de Azorín en China fueron paralelas a la traducción de las obras del autor español al inglés y al francés. Se puede decir que, por un lado, tal selección coincidió con las obras importantes o representativas de Azorín, y, por otro lado, se ajustó a la estética convencional de la literatura universal.

A continuación, detallamos las abreviaturas específicas para las primeras ediciones de las obras de Azorín tratadas en la presente tesis. Nuestro principio era simplemente ser fieles con fichas concretas sobre la época y el lugar, al contexto en que vivió Azorín. En orden cronológico, las abreviaturas y sus informaciones bibliográficas son las siguientes:

Abre.	Año	Título	Editorial/Editor	Lugar de publicación
COF	1904	<i>Las confesiones de un pequeño filósofo: novela</i>	Librería de Fernando Fe / Sucesores de Rivadeneyra	Madrid
PUL	1905	<i>Los pueblos: ensayos sobre la vida provinciana</i>	Biblioteca nacional y extranjera / Leonardo Williams	Madrid
ESP	1909	<i>España: hombres y paisajes</i>	Librería de Francisco Beltrán/ José Blass y Cía	Madrid
CAS	1912	<i>Castilla</i>	Tipografía de la <i>Revista de archivos</i> / Tipografía de la <i>Revista de archivos</i>	Madrid
DON	1922	<i>Don Juan: novela</i>	Debe ser el establecimiento del editor (Fox, 1992: 56) / Rafael Caro Raggio	Madrid
UNA	1924	<i>Una hora de España: entre 1560 y 1590</i>	Imprenta de Rafael Caro Raggio / Rafael Caro Raggio	Madrid
FEL	1928	<i>Félix Vargas</i>	Espasa Calpe / Biblioteca Nueva	Madrid
BLA	1929	<i>Blanco en azul: cuentos</i>	Espasa Calpe / Biblioteca Nueva	Madrid

Tabla 1: Abreviaturas de primeras ediciones de obras de Azorín como bibliografía principal.

Los títulos mencionados en la tabla son de las obras de Azorín. Todos ellos se han traducido al chino por Xu, Dai y Bian. Se han consultado las primeras ediciones principalmente en dos fondos: la Casa Museo de Azorín en Monóvar y la Biblioteca Nacional de España en su

sede en el Paseo de Recoletos en Madrid. En la Casa Museo de Azorín, hemos encontrado las primeras ediciones de los libros que hemos referido en la tabla de arriba; también hemos consultado las cartas manuscritas, las fotos y los cuadros con el permiso de la Fundación de Caja Mediterránea. Además, hemos acudido a las ediciones digitalizadas de los periódicos de principios del siglo pasado de Madrid, donde aparecen los artículos de Azorín cuando era articulista en el Centro Cultural Conde Duque. Según el orden del año de publicación, desde *Las confesiones* de 1904 hasta *Blanco en azul* de 1929, estos libros nos permiten delimitar el contexto de España en la primera mitad del siglo XX, y con este trabajo nos centramos en el diálogo de las obras de Azorín y los traductores chinos.

Además, para la distinción entre los títulos de artículo periodístico o capítulos de libro frente a los libros completos o nombres de revista, utilizamos dos formatos tipográficos distintos. Los artículos y capítulos de libro aparecen entre comillas (ej. el artículo «Bohemia», el ensayo «Los toros», el capítulo «Taza»), mientras que los títulos de libros y de revistas se refieren en cursiva (ej. el libro *Blanco en azul*, el periódico *El público*, la revista *Tren sin órbita*).

1.3 Propuestas teóricas y metodológicas: la intertextualidad literaria, la literatura comparada y la traducción

La metodología que se ha empleado en esta tesis adopta principalmente la teoría de la intertextualidad, complementada por la literatura comparada y el análisis de crítica textual, e integrando otras teorías existentes de lingüística, traducción y literatura. ¿Por qué se ha elegido el principio de intertextualidad? El traductor, como ensayista, poeta o novelista, es un creador literario competente en su idioma nativo. Por ello, reproduce el contenido original de una obra con sus propias características de estilo e introduciendo cambios interesantes sobre el TT (Abreviatura de Texto Traducido). Es comprensible que estos textos que han sido transformados por un traductor en su idioma nativo tengan matices innovadores y no sean una interpretación absolutamente fiel del TO (Abreviatura de Texto Original). Luego, podemos volver a examinar la relación entre las literaturas modernas española y china, así como las obras de Azorín y el texto de traductores y escritores chinos desde una perspectiva intertextual.

El término *intertextualidad* aparece por primera vez en el artículo sobre Bajtín de la autora Julia Kristeva en la prestigiosa revista *Critique* (Kristeva, 1967: 239). La polifonía del discurso dialógico de Bajtín se apoya en la producción de las disciplinas de la intertextualidad, cuya teorización se consolidó en la segunda mitad del siglo XX. La posterior investigación de Martínez Fernández aportó una definición más concreta:

En su mayor amplitud, la intertextualidad se contempla como una propiedad o cualidad de todo texto, concebido como un tejido de textos; el texto remitiría siempre a otros textos, en una realización asumidora, transformadora o transgresora. (...) la intertextualidad va, naturalmente, más allá de préstamos, ecos, citas, alusiones...; en su concepción global afecta a códigos, estructuras, arquetipos, a los procesos de emisión y recepción de textos (2001: 10, 12).

Somos conscientes de que cada obra traducida se trata de una lectura duplicada. En otras palabras, las obras van de una orilla a la representación producida en otra orilla: el texto original y el texto de meta. En el momento de enfocar la cuestión sobre las relaciones entre la obra de partida y la de llegada, Moya repasó la idea de la destrucción, planteada por Derrida bajo la influencia de la posmodernidad y desde una perspectiva semiótica a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Derrida sabe bien que un original siempre será un original y que una traducción, a no ser en contadas ocasiones y en determinadas culturales, nunca será un original. Los posestructuralistas, con Derrida a la cabeza, lo que quieren dar a entender es que el original también es una traducción o, lo que es igual, que la idea de originalidad no se puede aplicar en realidad a ningún texto. Todo texto remite a otro texto. Todo texto revela

un texto preexistente. Toda palabra se complica en un mar interminable de sentidos y (a veces) contrasentidos que acaba por producir en el lector la experiencia de una impureza sin límites y la sensación de que todo texto es un intertexto, un palimpsesto. Si hay algo que caracterice estructuralmente el original, es la exigencia de ser traducido (Moya, 2004: 171).

Para los teóricos semióticos, la actividad de la traducción se centra en la idea de *tra* o *trans*, que se asocia con términos como trasladar, transformación, transtextualidad y trasposición. Al final, la interrelación de los textos en la traducción se incorpora en el palimpsesto. Gennete indicó que intertexto es «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» (1989: 9-10) y siguió diciendo «la forma de trasposición más atractiva y, con seguridad la más extendida, consiste en trasponer un texto de una lengua a otra: se trata, claro está, de la traducción» (1989: 264). Así, divide la transtextualidad en cinco tipos: «La intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la architextualidad y la hipertextualidad» (1989: 9-15). Estamos ante la lectura palimpséstica, en la que la traducción está incluida en la categoría de hipertextualidad, siendo una actividad de «transformaciones más formales» (Quintana Docio, 1990: 172-173).

Según Hatim y Mason, la referencia intertextual en la traducción responde a «cómo pueden los lectores en general invocar su formación cultural y sus estructuras de conocimiento para captar las sutilezas del significado pretendido» (1995: 157). Pues, en la traducción, la intertextualidad contribuye a un enfoque importante para «la destrucción y la construcción de un texto» (1995: 174). La referencia intertextual se realiza dentro del espacio intertextual, que se define como «el área atravesada por un signo desde el texto fuente al texto de destino, donde se modifican los valores unidos a dicho signo» (1995: 304). Para Hatim y Mason, tanto los elementos del conjunto 1 como los del conjunto 2 son signos, y este último conjunto consiste en el contexto de la traducción de la dimensión semiótica (1995: 79). Según sus definiciones del conjunto 2, «el género está constituido por formas convencionales de textos asociados a ocasiones sociales concretas (por ejemplo, un soneto o una receta de cocina)» (1995: 91-92, 304); «el discurso consiste en modos de hablar y escribir que llevan a los participantes a adoptar determinadas actitudes ante ámbitos de la actividad sociocultural» (1995: 93-94, 303), y el «tipo textual» representa el «marco conceptual en virtud del cual pueden clasificarse los textos a partir de unas intenciones comunicativas que están, a su vez, al servicio de un propósito retórico global» (1995: 96-99, 308). Puede verse que, para reelaborar la referencia intertextual del pretexto y el texto de acogida en versión (el texto traducido según el procedimiento

intertextual), el conjunto 2 se centra en los factores de la macroestructura, y el conjunto 1 en la microestructura. Se visualiza en la siguiente tabla:

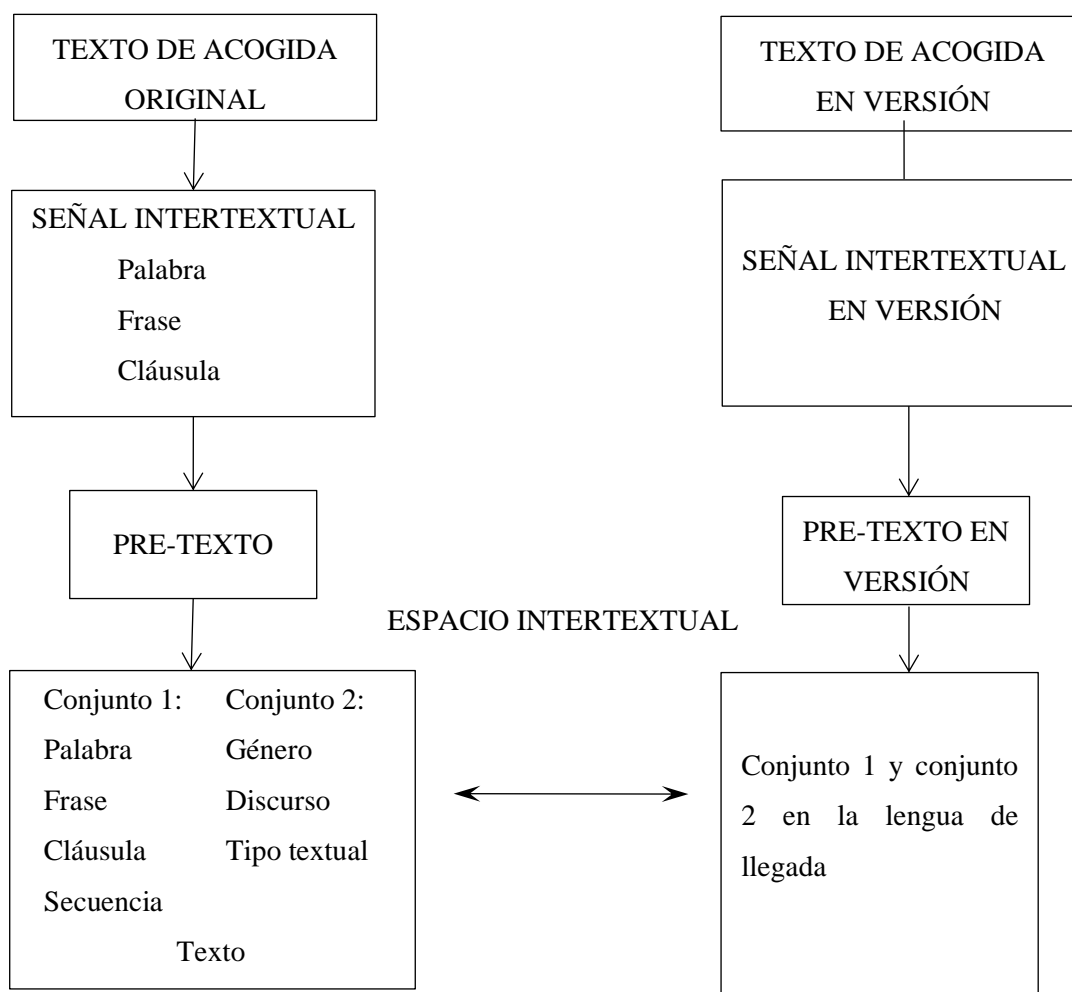


Tabla 2. Referencia intertextual del original a la versión (Hatim y Mason, 1995: 175).

Es obvio que Hatim y Mason han planteado la visión intertextual como un enfoque importante de uno de los procedimientos de la traducción, pero, a nuestro entender, las disciplinas teóricas de la intertextualidad podrían ensancharse hasta aplicar la traducción de una forma integral. Así lo planteó, en la tesis doctoral *La intertextualidad y la traducción* («互文性与翻译»), el autor chino Luo, quien sistematizó el marco teórico de la intertextualidad aplicado a la traducción de Kristeva, basado en la división en dos categorías: la intertextualidad horizontal (*horizontal intertextuality*) y la intertextualidad vertical (*vertical intertextuality*)². Según Luo, la intertextualidad en eje diacrónico (显性互文性) (explícita) se percibe en la

² Según Luo, la división de la intertextualidad horizontal y la intertextualidad vertical se produce bajo la influencia de la línea *saussureana*, una por la diacronía y el otra por la sincronía de la lengua (2006: 65).

relación entre los textos mediante la cita, parodia y alusión; por otro lado, la intertextualidad en eje sincrónico (implícita) (成构互文性) se observa solo en el tipo, género, paradigma y estilo (2006: 65-66). Mostramos la división en la siguiente tabla:

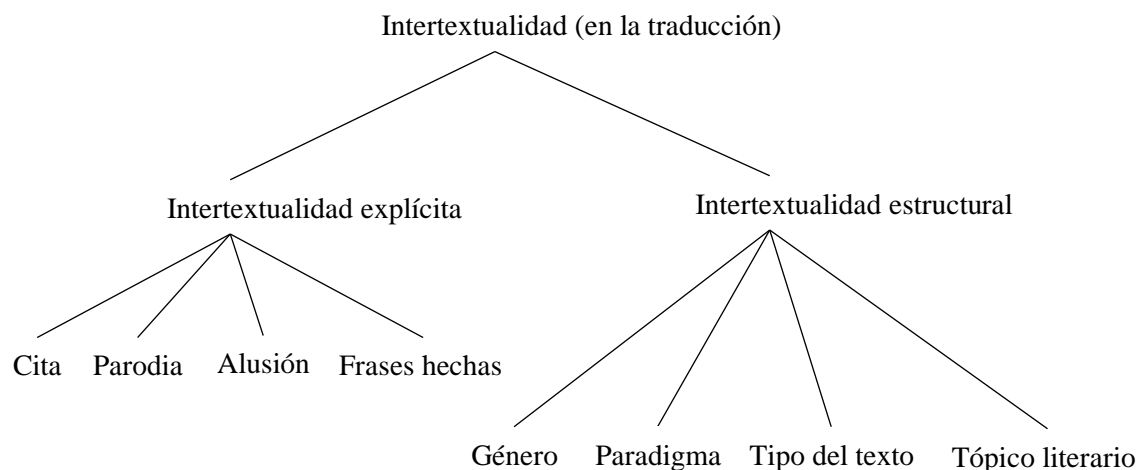


Tabla 3: Clasificación de la intertextualidad en traducción según Luo (2006: 64-112).

Hasta aquí, en el ámbito intertextual, hemos observado la conexión parcial o integral entre el texto original y el texto traducido, y sus comunicaciones semióticas potenciales con otros textos. Empleamos la teoría de la intertextualidad también por considerar las evidentes dificultades para traducir literatura: la primera, por el experimento estilístico de Azorín, por ejemplo, en la que el deslinde genérico no es exacto; la segunda, por la discrepancia idiomática y cultural entre ambos países tan lejanos, puesto que el chino es un idioma simbólico, en su forma escrita, compuesto por miles de caracteres, mientras que, al contrario, el español es una lengua romance procedente del latín hablado; la tercera dificultad proviene del tiempo y espacio de la obra de meta. A principios del siglo XX, la escritura del chino aún no está plenamente modernizada. Los escritores traductores, a la vez de experimentar la nueva literatura, están renovando la lengua escrita. Asimismo, lo que llamamos actualmente el sistema fonético *pinyin* y el sistema del chino vernáculo *baihua* han sido el resultado de la modernización del idioma en esa época.

El poeta que traduce la obra literaria de un poeta de otra lengua tiene la ventaja y la habilidad de imitar el estilo. No ignoremos los pasos de la labor del traductor, que al principio debe ser buen lector (receptor) y tener la habilidad de captar el mensaje completo transmitido por la obra. Un mérito muy positivo cuenta con el *doctus*, como afirma Martínez Fernández,

«cuya competencia histórico-literaria pueda resolver pragmáticamente, desde su *enciclopedia* personal, las dificultades de reconocimiento intertextual» (2001: 142). Las pasadas lecturas almacenadas en la memoria de un lector serían el *doctus*. Por ejemplo, cuando el título *Blanco en azul* de Azorín es recibido por los lectores, no esperamos la misma reflexión de cada uno de ellos: el título representa tal vez el color blanco de las olas del mar azul, una nube blanca en un cielo azul o una lectura con referencia al «Azul...» de Rubén Darío (1888), una figura relevante del modernismo hispánico. El cisne blanco y el color azul eran el símbolo del movimiento, y Rubén Darío fue un poeta admirado por Azorín (Cano, 1967: 453-454). Entonces, para la percepción de dicha referencia a Darío en Azorín, se requiere en el lector cierto conocimiento literario; de lo contrario, la significación oculta en el título *Blanco en azul* se pierde, excepto por la percepción hábil del código literario contenido en la obra original.

En la literatura universal, la finalidad radical de los poetas traductores ha sido la importación de literatura extranjera para inspirar aire fresco en el panorama literario nativo. Por lo que, ante la figura del poeta traductor sobre la traducción, se analiza la teoría de Octavio Paz, que «exigiendo la fidelidad» al mismo tiempo «denuncia que existen pocos traductores buenos» (Gallego Roca, 1994: 42). Citamos la propia explicación de Octavio Paz: «porque casi siempre usan el poema ajeno como un punto de partida para escribir su poema» (1971: 14). Sobre ese fenómeno paralelo del préstamo de traducción y la creación literaria, de acuerdo con lo que señaló Ruiz Casanova en *¿Traductores-poetas o poetas-traductores?*, podemos leer:

Steiner se refería a la traducción bajo el membrete de «paradoja del altruismo»; en el caso de las traducciones poéticas, y sobre todo en las realizadas por poetas que ejercen de traductores, dicha paradoja es llevada al extremo: el poema traducido *explica o completa* la poesía propia. En la traducción poética española contemporánea existe una *obra de obras* de Jorge Guillén titulada *Homenaje*, donde el poeta reúne como parte de su *Cántico* poemas compuestos al modo de glosas, así como sus célebres *Variaciones*. Hay, en el poeta traductor, dos movimientos indisociables en cuanto traductor y poeta: la afinidad y la lectura estéticas; solo desde esta perspectiva se entienden las dedicaciones constantes a la traducción de algunos poetas y su empeño por integrar sus *versiones* como apartado de su propia obra (Ruiz Casanova, 2011: 94-95).

Nos basamos en las teorías ya tratadas de la intertextualidad y la traducción literaria de Luo (2006), Hatim y Mason (1995), Martínez Fernández (2001), para ofrecer una propuesta metodológica operativa. Repasamos la clasificación tipológica establecida por Martínez Fernández en el siguiente esquema. En la figura, el tipo «verbal» indica la comunicación mediante el habla y la lengua; en cambio, el tipo «no-verbal» representa la comunicación no con palabras, sino con «gestos, imágenes, movimientos corporales, etc.». Dentro del marco de la comunicación verbal de la intertextualidad, se ha distinguido la intertextualidad externa de

la interna, «según las relaciones se establezcan entre textos del mismo autor o entre textos de autores diferentes» (Martínez Fernández, 2001: 80), puesto que, para textos del mismo autor, la intertextualidad interna a su vez consiste en tres tipos: cita, alusión y reescritura, mientras que, para textos de varios autores, la intertextualidad externa incluye la «endoliteratura» (cita o alusión, que sea marcado o no-marcado) y la «exoliteratura» (textos no-literatura, frases hechas o *voces sin rostro*).

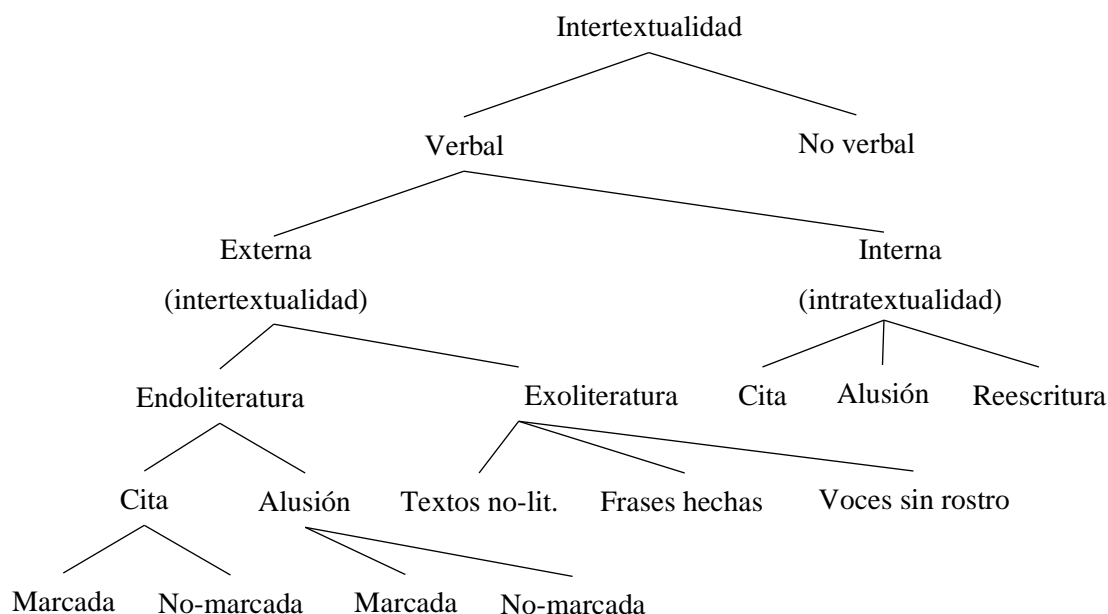


Tabla 4. Clasificación tipológica de *intertextualidad* según Martínez Fernández (2001: 81).

Además, la intratextualidad es una categoría de la intertextualidad en su microestructura, mientras que la extratextualidad se relaciona con la macroestructura. Dicho de otra forma, la intratextualidad y la extratextualidad pertenecen a dos estratos dentro de los estudios de la intertextualidad. Desde el enfoque extratextual en la traducción, Hurtado Albir compila los factores extratextuales en producción y recepción de traducción en la siguiente tabla:

Texto original	Traducción
Características del contexto: <ul style="list-style-type: none"> • Factores históricos (época) • Sistemas de valores • Condiciones económicas, ideológicos y políticos Características de los participantes en la producción y recepción del texto original: <ul style="list-style-type: none"> • Emisor • Destinatario • Personas e instituciones involucradas 	Características del contexto: <ul style="list-style-type: none"> • Factores históricos (época) • Sistemas de valores • Condiciones económicas, ideológicos y políticos Características de los participantes en la producción y recepción del texto original: <ul style="list-style-type: none"> • Emisor • Destinatario • Personas e instituciones involucradas
Situación comunicativa del texto original	Situación comunicativa de la traducción
Finalidad y función del texto original: <i>¿Qué y cómo es el texto original?</i>	Finalidad y función de la traducción; selección del método adecuado de traducción: <i>¿Qué y cómo es la traducción?</i>

Tabla 5. Factores extratextuales en producción y recepción de traducción según Hurtado Albir (2004: 575).

Por consiguiente, para sintetizar nuestro análisis sobre los intertextos, hace falta pensar en los factores de la intratextualidad y la extratextualidad. Por un lado, la intratextualidad comprende los elementos internos que pertenecen al «sistema de estructuras que están en correlación entre sí en distintos niveles», según Marchese y Forradellas (1986: 158). Por otro lado, la extratextualidad se entiende como todo lo que materialmente es exterior a la obra: «referencias histórico-culturales, detalles biográficos, propuestas e intenciones de poética, etc.» (Marchese y Forradellas, 1986: 219). Para otros teóricos, no obstante, la intratextualidad se refiere a las relaciones entre las obras del mismo autor, «cuando el proceso intertextual opera sobre textos del mismo autor. El autor es libre de aludir en un texto a textos suyos pasados y aun a los previsibles, de autocitarse, de reescribir este o aquel texto», según Martínez Fernández (2001: 151-152). Mientras tanto, la extratextualidad señala los intertextos de varios autores entre distintas obras. Así, los tres conceptos, la intratextualidad, la intertextualidad y la extratextualidad, complementan los estudios entre ellos, según lo que entendemos, según Martínez Fernández (2001: 79).

1.4 José Martínez Ruiz, Azorín (1873-1967)

¿En qué circunstancias la escritura de Azorín se volvió tan fresca, limpia y natural? ¿Por qué su obra revela la sabiduría de un filósofo y la piedad y la tranquilidad de un religioso? ¿Qué le llevó a convertir su prosa anarquista literaria en un conservadurismo acérrimo? Su estilo, su carácter y su percepción de los tiempos nos hacen sentir profundamente que el espíritu transmitido en sus obras aún reluce vivo y no ha pasado de moda. Su persona y su trabajo nos seducen para conocer 93 años de vida de este gran periodista, escritor y político español.

En el paisaje de la pequeña ciudad descrita por Azorín se muestra una naturaleza que está bañada por los claros rayos del sol de la mañana. Todo brilla con colores translúcidos. El recuerdo proviene de su ciudad natal, en una provincia mediterránea de España. El 8 de junio de 1873, en la calle San Andrés de Monóvar, en el interior de la provincia de Alicante, nació el hijo de la pareja formada por Isidro Martínez Soriano y María Luisa Ruiz. Es José Martínez Ruiz, el futuro Azorín, el primero de los ocho hijos de la familia (García Mercadal, 2016: 7). En Monóvar, como hijo del alcalde conservador, fue bautizado por un cura tradicional en una iglesia de la ciudad el día después del nacimiento. La infancia la pasó en esta pequeña ciudad de 12 000 habitantes. En el centro de la ciudad también soplaban el aire del valle; años más tarde, Azorín la llamaría «ciudad apacible» (Cruz Rueda, 1953). Descubrimos que el alma del niño se embebió del ambiente y el aire monovero cuando era joven, y así se formaron en su interior el amor por la naturaleza y la paz interior.

Además, el desarrollo en la infancia de hábitos como el de mantener siempre la limpieza y la elegancia está relacionado con la claridad de estilo en sus escritos. Esto se verá afectado en gran medida por la sutil influencia de María Luisa, una madre ordenada. Su elegante imagen materna se adaptará bien al generoso ambiente de esta extensa familia. Su padre era alcalde y abogado local, presidente del casino, tenía «cargos máximos» en Monóvar (Alfonso, 1973: 35). La hacienda, con varias plantas con un jardín al lado del ayuntamiento, fue una de las muchas propiedades que pertenecieron a la familia. Azorín no estaba interesado en tomar clases en la escuela, dirigida por su madre, pero tenía hambre de conocimiento, y lo saciaba en la biblioteca familiar. Fue un «devorador de cualquier título», pasó su niñez en la «nutritiva biblioteca familiar» (Ferrándiz Lozano, 2008: 17). Veamos la descripción que su hermano Amancio hace de Azorín y el ambiente familiar:

Elípticamente; niñez y adolescencia monoveras; juventud inquieta que busca el cauce; casa ancha con salas holgadas para vagar; muebles patinados, cuadros, estampas; bibliofilia, copiosos libros, el infolio junto al dozavo, folletos, periódicos y papeles; lecturas. La madre, una señora limpia, ordenada, de estirpe y belleza, recato señorial y sencillez, ternura y delicadeza. Influencia materna. Fina sensibilidad. Claridad y sencillez. Claridad ática, levantina, monovera (cita en García Mercadal, 2016: 9) (ver Amancio Martínez Ruiz, «Un pueblo y un hombre», en José Alfonso, *Azorín íntimo*, 1973: 18-19).

A Azorín, un niño callado, que creció en una familia cultivada llena de bienestar artístico, le encantaba leer. En la escuela primaria católica en que estudió durante ocho años, el Colegio de los Padres Escolapios de Yecla (Murcia), ciudad de nacimiento del padre, sus calificaciones fueron mediocres. A menudo, leía libros extracurriculares durante las clases o trataba de escapar del carruaje para regresar a la casa porque no le gustaba el colegio. Su único punto de interés en la escuela era lo relacionado con la entomología, que se convirtió en una de las razones por las que le encantaría alabar la naturaleza en sus futuras prosas. En este aspecto, en *Azorín y el lenguaje médico: de la ciencia en verso al humanismo* (2006), más que sorprendernos su interés por el conocimiento profesional de la medicina, se recoge esta explicación del propio autor: «(...) El espíritu científico o, dígase simplemente, de observación, de los paseos en que nos dedicábamos a la entomología influyeron en mí» porque «la curiosidad es la madre del arte y de la ciencia» (Escartín Gual, 2006: 117). Además, recitaba con todos los compañeros de clase la historia de aventuras de Don Quijote y Julio Verne (según «El arte de leer» de Azorín, cita de Lloréns García, 2000: 98) en el aula, lo que se convirtió en el alimento espiritual de Azorín. Ello supuso que los estudiantes con los libros y las notas de viaje sintieran pasión por la literatura clásica y un anhelo infinito por un mundo misterioso y vasto.

En 1888, Azorín ingresó en la Universidad de Valencia. Se estima que siguió los consejos de su padre de ser abogado, y comenzó a estudiar la carrera de Derecho, aunque no le gustó mucho. Su verdadero interés era la literatura. Años después, cuando Azorín leyó «Don Quijote en casa del caballero del Verde Gabán» (1905) en el centenario del Quijote, celebrado en el Ateneo de Madrid, no olvidó comentar que «Cervantes dice que su padre no ha podido hacer por nada del mundo, que estudie leyes; esto le granjea nuestras más calurosas simpatías. Cervantes añade también que tampoco su padre ha podido lograr que trabaje en la teología; esto lleva hacia él, con más fervor, nuestros afectos» (1905a: 293). En ese momento ya había comenzado a escribir y a enviar artículos a *El Mercantil* de Valencia bajo el seudónimo Ahrimán y se interesó también por el teatro, escribiendo muchos artículos críticos sobre el tema. También escribió obras como *Judit* (omitida la letra h), en 1925, para ser representado con la

famosa actriz Margarita Xirgu, encarnando el papel de la heroína protagonista; aunque, por varios motivos, al final la obra de teatro no se pudo representar.

Durante la etapa universitaria, el joven disponía de mucho tiempo libre y paseaba por esta pintoresca ciudad portuaria del Levante, observando los huertos, naranjales y viñedos (Morote Magán: 1997: 153), disfrutando así de la naturaleza. También ojeó y compró libros extranjeros en librerías de lance. Encontró a Baudelaire, Leopardi, Hamon, Kropotkine, Nietzsche, Schopenhauer y otros autores. Al mismo tiempo, las primeras obras de Azorín vieron la luz, como el folleto de 1893 *Moratín* (firmado Cándido) y el libro de 1894 *Buscapiés* (Sátiras y criterios), impreso por la Librería de Fernando Fé en Valencia.



Ilustración 4: cubierta de *Los pueblos* (1905) de Azorín.

En *Anarquistas literarias* (1895), la rebelión juvenil de José Martínez Ruiz durante este período se reflejó completamente en su búsqueda de la libertad y la influencia que recibió del nihilismo. Azorín se opuso a varias ideas sociales producidas por el sistema ideológico político y religioso de la sociedad. En la portada, dedicó el libro «A A. Hamon», para quien, en 1896, Azorín completó una traducción al español de la obra *De la patria*, escrita por el teórico y

anarquista. En *Anarquistas literarias*, el autor se declaró en contra del «dogmatismo político, religioso, artístico» (Martínez Ruiz, 1895: 10). Para lograr el objetivo de la libertad social, Martínez Ruiz plantea una serie de métodos para la reforma del sistema general del país, para que así los pueblos «salgan de la apatía en la que parecen sumidos» (1895: 34). En este sentido, propuso una serie de pautas sociales y políticas, como dar importancia al desarrollo de la agricultura y la industria como base social, cuidar los derechos de los agricultores y trabajadores, reformar la constitución y el derecho penal y oponerse a los poderes religiosos. También se señaló que la manera fundamental para llevar a cabo estas pautas era revitalizar la «instrucción» y la «ciencia» del país (1895: 35).

El joven con pensamiento independiente finalmente siguió su propio corazón, hizo lo que le gustó y usó su pasatiempo como profesión. De esta manera, poder determinar su propia vida es también una encarnación del derecho del individuo a la libertad. En 1896, Azorín renunció oficialmente a su título universitario de Derecho y llegó a Madrid para ganarse la vida escribiendo. El 27 de noviembre de 1896, dos días después de acomodarse en Madrid, fue a visitar la «redacción de El País para entregar al redactor jefe, don Ricardo Fuente, una tarjeta de presentación que le dio el escritor don Luis Bonafoux» (1967: 142). Después de la tercera visita, se le ofreció la oportunidad de trabajar en el periódico *España*. Sus artículos, con trazos profundos y conmovedores, observaban con agudeza la sociedad, eran afilados y apuntaban a la Iglesia, al sistema constitucional y al antiguo sistema de matrimonio, hasta que «Clarín en uno de sus paliques de *La saeta* de Barcelona» (1967: 142) mostró elogios al autor de estos artículos. Pero este diario, apenas un año después, se cerró, como otros muchos periódicos efímeros de principios del XX en Madrid. Más tarde, en 1897, Azorín se unió a los importantes periódicos españoles, como *El progreso*, de tintes republicanos, y *El imparcial*, liberal. En el mismo año, en la revista *Arte Joven*, fundada en marzo, Azorín se topó con un grupo de escritores noventayochistas, entre ellos, «el viejo escritor José María Matheu y sus coetáneos, Pío Paroja y Ramiro de Maeztu» (1967: 23). Pronto, estos escritores, con ideas afines y políticamente similares, incluidos Unamuno, Benavente, Valle-Inclán y Manuel Bueno, condujeron el entonces famoso movimiento de la Generación del 98 unidos en Madrid:

A finales del siglo XIX, intelectuales, literatos y artistas se declaran anarquistas. Siguen las lecturas de Tolstoi, Ibsen y Nietzsche. La cuestión social llega a las primeras páginas de los periódicos con motivo de la celebración de los primeros de mayo. El arte y la literatura se vinculan a la protesta contra la sociedad adquiriendo una función social (...). En España, los modernistas y los jóvenes del 98 se sienten atraídos por el problema obrero. El anarquismo finisecular solo es comprensible en estas coordenadas: no tiene fronteras organizativas, pretende alcanzar su máxima idea, acepta todos los medios de acción, desde la pluma a la bomba, desarrolla un cierto elitismo, diversifica sus escuelas, considera el ejercicio de la mayor libertad individual como práctica anarquista, etc. Se trata de un anarquismo que en toda Europa está en vías de desaparición y en España, su último reducto, evoluciona hacia unos postulados nuevos que consigan el apoyo de las «masas» obreras. En este modelo cabe, perfectamente, el espíritu altruista del joven Martínez Ruiz («Azorín»): su búsqueda de libertad e independencia personal para la crítica, su sensibilidad moral, su sentimiento intenso de la justicia, su afán por conocer y su lucha contra las instituciones

(Robles Egea, 1985: 117).

En la lista de participantes de la Generación del 98, además de escritores, coincidieron pensadores políticos, incluyendo a «Costa, Macías Picavea, Isern, etc.», y críticos documentales «Menéndez Pelayo, Cajal, Ribera, Hinojosa, Olóriz Ferrán» (Laín Entralgo, 1945: 64). Todos o parte de los miembros de la generación noventayochista habían cooperado con varias revistas de poca duración en Madrid a principios del siglo XX, como *Arte Joven* y *Juventud*. Los jóvenes noventayochistas lloraron profundamente a Larra, pensando que este escritor muerto era la columna vertebral del país, un mártir que ejemplificó un modelo para el movimiento ideológico social, el «noventa y ocho», que estaba empezando a emerger. La primera actividad pública de la Generación del 98 fue ir al cementerio de San Nicolás en 1901 para honrar a Larra (García Mercadal, 2016: 41-42).

Para la influencia del anarquismo literario de Azorín, en este momento, otro iluminador espiritual importante es Pi y Margall, «al que consideró como padre del anarquismo español» (Payá Bernabé, 1988: 14). Sin esa figura, el joven Azorín no habría mostrado tan afirmativa adhesión al Partido Federalista. Por desgracia, el maestro anarquista Pi y Margall murió en 1901, y Azorín se quedó triste, por lo que sintió una brecha en su creencia anarquista por la muerte de su admirado amigo.

El pensamiento político de Azorín se vio aún más afectado en 1902 por el incidente de Málaga. Los jóvenes Maeztu, Baroja y Martínez Ruiz, pilares noventayochistas, fracasaron en el intento de salvar a Ignacio Fernández de la Somera, redactor del diario *El Noticiero Malagueño*, que había sido detenido por revelar «el juego y la prostitución» (1988: 16) que asolaban la provincia. Ante su fracaso, no pudieron más que huir al verse involucrados en el

delito. «Defraudados, confiesan no haber pretendido ningún fin político, ni aspirar a ser diputados» (1988: 16). Poco después, los pensamientos de Azorín pasaron de la literatura anarquista radical al firme conservadurismo, al catolicismo devoto. Luego, se unió a *ABC*, y también contribuyó al suplemento del periódico *Blanco y Negro*.

Aunque la Generación del 98 estaba compuesta por algunos de los pensadores y escritores más conocidos de España, cada uno de ellos tiene sus propias opiniones, e incluso la existencia de la generación está llena de dudas y negaciones. El resultado en el ámbito literario es un éxito porque entre todos promueven conjuntamente la prosperidad de la literatura y el arte modernos. En contraste, sus esfuerzos por cambiar el pensamiento político y social fueron casi indiferentes, y todos se sintieron perdidos porque treinta años después de 1898, el estado del pueblo español seguía sin mejora. Estos jóvenes escritores comienzan a dudar del plan ambicioso al que estaban dedicándose con empeño.

Muchos de ellos (Unamuno, Baroja, Antonio Machado, Valle-Inclán) seguían haciendo crítica directa o literaria, dura y ácida siempre, de la España que ven; pero esa crítica ya no está hecha desde la situación caminante del reformador, sino desde la situación contemplativa del soñador que ha dado forma acabada a un propio sueño. Soñadores contemplativos y locuaces son, en efecto, todos ellos, aunque se les vea entregarse a veces al tráfico de los sucesos y acaso perderse en él. De todos puede ser ese retrato de un caballero enlutado (Azorín), que Antonio Machado vio en la ventana de Cidones, carretera de Soria a Burgos: «Sentado ante una mesa de pino, un caballero/escribe. Cuando moja la pluma en el tintero/los ojos tristes lucen en un semblante enjuto/ El caballero es joven, va vestido de luto»

(Laín Entralgo, 1945: 320).

Más tarde, el joven Azorín, que fue abrazado por el partido conservador gobernante al que regresó, identificó sus referentes políticos: Antonio Maura y Juan de la Cierva y Peñafiel. Con el apoyo y el asilo de estos dos políticos, los conservadores ayudan a Azorín a entrar en el sistema parlamentario en varias ocasiones. En mayo de 1906 «se presentó a candidato maurista por el distrito de Puchena (de Almería)» (García Mercadal, 2016: 175). Era un cargo de poca importancia, pero fue elegido diputado: estaba en el Congreso. Esta nueva función reanimó la voluntad de Azorín de llevar a cabo un plan de regeneración nacional. En la segunda edición de *Las confesiones de un pequeño filósofo* en 1909, puso una nueva dedicatoria: «A Don Antonio Maura, a quien debe el autor de este libro el haberse sentado en el Congreso: deseo de la mocedad».

Azorín revivía de confianza, buena fe e ilusión juveniles. Hubo de corregir un pequeño tartamudeo que le impedía pronunciar las /k/ y le restaba fluidez en el habla. Pero cuando

realmente hubo ingresado en el sistema parlamentario y lo conoció a fondo, cuando tuvo ocasión de presenciar la feroz lucha política, el diputado poeta se sintió a menudo cansado y decepcionado. Según I. G. Sanguinetti, «en posteriores legislaturas, Azorín también sería elegido diputado (1914, 1916-1920), pero con Juan de la Cierva como jefe de filas; un curioso personaje de la extrema derecha conservadora, responsable máximo del ‘pucherazo’ de 1907 y de la represión de la semana trágica de Barcelona en 1909, que contó durante años con el apoyo y la confianza de la jerarquía militar y que no fue sino un pertinaz aspirante a dirigir la dictadura que luego desempeñaría Primo de Rivera» (en Azorín, 1992a: 17).



Ilustración 5: Azorín en su escaño del Congreso de los Diputados de España, foto reservado en la hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España.

En este momento, la literatura estaba en paz con Azorín, y se cultivaba a sí misma frente a entornos externos políticos complejos, tendía a la búsqueda puramente artística, y el color político en su escritura estaba afianzado.

El 30 de abril de 1908, el creyente en la libertad de amor, también autor de «Divorcio» (artículo en diario *España* de 1904) contrajo matrimonio con Julia Guinda Urzanqui en la iglesia de San José, en presencia del padre del novio, don Isidro Martínez Soriano (García Mercadal, 2016: 175). El matrimonio se prolongó durante toda su vida, sin descendientes.

En 1917, es dictado el «nombramiento de subsecretario de Instrucción Pública, en favor de Azorín, siendo ministro don Felipe Rodéz y Baldrich» (2016: 178). Un año después, Azorín dejó este cargo por impedir órdenes, como la orden real de destitución de Julián Besteiro, «uno de los animadores socialistas detenidos y presos por la huelga de agosto de 1917» (Ferrándiz Lozano, 2008: 578). El subsecretario fingió haber perdido la orden llegada en su despacho. Según Ferrándiz Lozano, «(...) Azorín fue artífice de esta salvación académica, parece ser que no fue ésta la única vez que tuvo que intervenir para enderezar asuntos que no entendía éticos» (2008: 579).

Durante la Guerra Civil, Azorín se exilia a Francia, y regresa a España en 1939, donde seguirá publicando artículos en prensa. Fue galardonado con la Gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica en 1946 y la Gran Cruz de la Orden de Alfonso X el Sabio en 1956 (García Mercadal, 2016: 184, 187). Fallece en Madrid en 1967, a los 93 años.

Azorín escribió críticas literarias, novelas, ensayos y teatro, faceta esta menos conocida pero muy fresca y novedosa. Como precursor de la Generación del 98, fue un defensor del casticismo, salvó las palabras desusadas en el diccionario y escribió sobre el paisaje y el espíritu de los pueblos españoles. Azorín revisó la ideología transmitida en la literatura católica (la ascética y la mística cristiana) y en la clásica grecorromana (el estoicismo), para tratar de guiar a sus contemporáneos con la valiosa enseñanza moral de la antigüedad, pues la reforma de la modernidad no significó el abandono total del pasado. Muchas temáticas, personajes y argumentos de los clásicos reaparecen en las novelas y ensayos de Azorín de formas innovadora. Elogió a escritores clásicos. En la entrevista *Conversación con el maestro Azorín* que le hizo Miguel Hernández podemos leer sus elogios y recomendaciones: «- ¿Qué lee? - Casi siempre clásicos. - ¿Cuáles de ellos le gustan más? - Hay tres grandes: Cervantes, Lope de Vega y Quevedo... Si no se estudian los clásicos no se sabe el idioma» (Fernández, 1963: 15). Publicó una serie de reseñas literarias sobre ellos, como *Clásicos y modernos* (1913), *Lope en silueta* (1935), *Con Cervantes* (1947), etc. Estos ensayos catalogados en colecciones sobre los clásicos no se basan en estudios profundos ni precisos, sino en el trasfondo literario de las obras leídas, donde el autor aporta descripciones vívidas e interesantes basadas en sus impresiones subjetivas, haciendo que los lectores sientan la belleza de los clásicos.

Sus obras literarias también absorbieron las ideas modernas y los estilos de vida de otros países. Como periodista, Azorín se centró en las actividades sociales de su tiempo desde una perspectiva aguda y emitió juicios precisos. Le encantaba viajar; a menudo lo hacía en tren

a todas partes de Europa. Amaba Francia, también amaba a Montaigne, y leía a Nietzsche, Bergson, Freud... En sus obras trató de reconstruir la relación filosófica entre el tiempo y el espacio de la misma manera que los filósofos; no de forma tan ideológica, sino envolviendo la filosofía de pura sensibilidad poética. Le encantaba leer sobre historia, filosofía, pintura, música y obras literarias de varios países. Se fusionó con sus propias ideas creativas, que fueron únicas. Esto hizo que las obras de Azorín sean extremadamente originales, vanguardistas e incluso trascendentales. Cuando la literatura moderna dominante en España fue el simbolismo, desde finales del siglo XIX hasta principios del siglo XX, su escritura también mostró las características del simbolismo impresionista del pre-vanguardismo. Más tarde, en el apogeo del arte surrealista durante el período de entreguerras, en las obras coetáneas de Azorín, como *Superrealismo* (1929), *Félix Vargas* (1928) o *Blanco en azul* (1929), ya cuajaban conceptos expresionistas, cubistas, futuristas y surrealistas de las corrientes vanguardistas europeas.

1.5 Controversia entre la nueva literatura de la Escuela de Pekín y la Escuela de Shanghái: ¿cómo escribir prosa?

¿Cómo es la nueva literatura de China? La nueva literatura se basa en la evolución de la escritura en el chino vernáculo y en las ideologías antiimperialistas y antifeudalistas que recibieron influjos occidentales, tales como «el liberalismo, el anarquismo, el socialismo, el marxismo o el feminismo» (Martín Ríos *ed.* 2015: 11), desde el Movimiento del Cuatro de Mayo dentro del Movimiento de la Nueva Cultura.

La nueva literatura contiene dos períodos: de 1917 a 1949, y de 1949 hasta nuestros días. En la presente tesis, nos delimitaremos a la conceptualización general de la literatura china moderna (1917-1949), que empieza en el Movimiento de la Nueva Literatura con la publicación del artículo «Mi humilde opinión sobre la reforma literaria», de Hu Shi, en la revista *Nueva Juventud*, en el número de enero de 1917 (Martín Ríos *ed.* 2015: 19) y termina con la instauración de la República Popular China en 1949, concretamente con la celebración del congreso nacional de representantes literarios y artísticos.

Hay dos cuestiones que estudiar en el desarrollo de la literatura china moderna. Por un lado, la diferencia entre el chino clásico (文言文) y el chino vernáculo (白话文). El llamado chino clásico es el lenguaje escrito que usaron los antiguos chinos cuando escribían artículos. ¿Por qué no usaron el chino vernáculo para tal fin? ¿No sería más conveniente leer el chino vernáculo (correspondiente a la forma de hablar coloquial)? Aunque el chino vernáculo es fácil de entender, usa demasiadas palabras. Antes de la invención del papel, los antiguos esculpían los caracteres chinos sobre bronce, luego escribieron sobre seda, y posteriormente sobre tela. Todos ellos eran materiales de escritura caros, y la escritura sobre ellos requería mucho tiempo. Para ahorrar dinero y esfuerzo, los antiguos chinos tenían que tratar las palabras como si fueran oro al escribir, así que el chino clásico tenía sus ventajas debido a la simplificación, ya que resumía mucho contenido en pocas palabras. Además, China fue un país agrícola tradicional; en la antigüedad, aparte de una pequeña élite, la mayoría de la gente común era analfabeta. La escritura del chino clásico facilitó las necesidades de las clases altas de la sociedad y de la clase dominante de la corte para transmitir la correspondencia, los documentos oficiales o para preservar la información registrada del país. Efectivamente, el idioma chino y sus caracteres tienen una larga historia. La mitología clásica china afirma que, «hacia el 2500 a. C, Cang Jie fue el primero que se encargó de crear los caracteres chinos» (Chen, 2017: 123). A principios de la dinastía Zhou Oriental, el chino clásico tomó forma, después estuvo casi sin cambios

notables en la escritura en los siguientes 2000 años. Sin embargo, la lengua vernácula coloquial iba evolucionando a pasos agigantados a lo largo de la historia. Especialmente, después de la dinastía Tang, la separación del chino vernáculo y el chino clásico fue más obvia; es decir, las personas tenían formas completamente diferentes de hablar y escribir. Por lo tanto, el saber del chino clásico fue un símbolo de lectura y alfabetización en la antigüedad. Hasta que, en la modernidad, el Movimiento de la Nueva Cultura comenzó con el movimiento del chino vernáculo, gracias a la literatura. Los revolucionarios del movimiento determinaron que la literatura era la mejor herramienta para propagar la ideología y educar a la mayoría de las personas. Para desarrollar el pensamiento social, solo se debía cambiar el lenguaje literario. El movimiento vernáculo significa que, si el lenguaje del pueblo (del chino vernáculo) reemplaza el lenguaje de clase alta (chino clásico) esta se convierte en popular.

Por otro lado, la segunda cuestión es el estudio de las ideas occidentales. Antes de la Guerra del Opio sino-británica, en 1840, China era una monarquía feudal cerrada a la internacionalización, que mantenía con orgullo su autosuficiencia, sin necesitar de lo extranjero. Cuando los países occidentales llevaron a cabo con gran fuerza la revolución industrial y la revolución burguesa, utilizaron tecnología avanzada y armas para expandir la base de producción de materias primas y el mercado de venta de productos básicos. Pero este antiguo país oriental ya se ha quedado atrás. Desde la Guerra del Opio (1840-1842), «las potencias occidentales, mediante los buques y armas fuertes, abrieron sus puertas a China, obligando al gobierno de la dinastía Qing a firmar, uno tras otro, tratados desiguales» (Zhu, 1996: 3). La cesión de tierras y el pago de compensaciones de China, como país vencido, le redujeron gradualmente a convertirse en una sociedad semicolonial y semifeudal. En 1912, la corte de la dinastía Qing, última dinastía feudal de China, fue derrocada por el ejército de Yuan Shikai. Después, Yuan fue el primer ministro de la República de China que propuso la consigna del «retro-respecto al confuciano» para restaurar el sistema imperial. Este acto de restauración enojó a los patriotas que realmente amaban la democracia. En 1915, Chen Duxiu fundó la revista *Nueva Juventud*, que «luchaba decididamente contra personas e ideas corruptas y atrasadas» (1996: 4) Posteriormente, durante la Primera Guerra Mundial, Japón intensificó su agresión contra China. En 1919, en la Conferencia de Paz de París, la solicitud de devolución de tierras de China fue rechazada, lo que provocó el gran Movimiento del Cuatro de Mayo (Liu, 2016: 2). Cuando, todavía a finales del siglo XIX, los revolucionarios chinos notaron que la introducción de la ciencia y tecnología occidentales avanzaban, no cambiaron el estado de atraso del país. Decidieron aprender de los derechos humanos, de la libertad e igualdad de

Occidente, de los conceptos de la política proletaria y del marxismo; solo así comenzaron las reformas sociales. Bajo tales circunstancias, la conexión entre la literatura y la gente de la época se ha fortalecido aún más para satisfacer las necesidades de los cambios sociales modernos.

Como resultado, Chen Duxiu, Hu Shi y Lu Xun, junto a otros literatos chinos, lideraron durante diez años el Movimiento de la Nueva Cultura. La escritura del chino vernáculo revolucionó la lectura y la escritura del pueblo, y la nueva literatura hizo populares las ideas de democracia y libertad.

¿Por qué estalló la controversia entre los escritores de Pekín y los escritores de Shanghái? Por un lado, China es un país grande con un área de 9597 millones de km², con 56 grupos étnicos. En el año 1933 tenía una población total de 463 000 000, y en el 2020 crecerá hasta alcanzar 1 439 323 776 ³. Por lo tanto, en un país con una vasta área geográfica, diversas culturas étnicas y grandes poblaciones, es aún más difícil conseguir una literatura unificada. A lo largo del tiempo, los dialectos, la cultura y la literatura en las regiones del norte y sur de China han tenido unos condicionantes particulares debido a las diferencias en la geografía humana y el medio ambiente. Una década después del Movimiento del Cuatro de Mayo y el Movimiento del Chino Vernáculo, fue inevitable que hubiera disputas y enfrentamientos. Pero gracias a los esfuerzos de un grupo de escritores de la era moderna, fue posible encauzar el camino hacia el futuro de una nueva literatura.

En 1930, el Movimiento de la Nueva Cultura trasladó a Shanghái el centro organizado por los estudiantes y profesores de Pekín. Shanghái se convirtió en el nuevo enclave de trabajadores y obreros. De hecho, al principio del Movimiento de Nueva Cultura, Cai Yuanpei, el pionero de la reforma ideológica social, había sido rector de la Universidad de Pekín, y Chen Duxiu fue presidente de la Facultad de Filología de esta universidad. Los estudiantes de dicha universidad, incluidos los que regresaron de estudiar en el extranjero, llevaron a cabo una serie de actividades entre los pueblos de Pekín para difundir las ideas del movimiento. Fundaron sociedades académicas, editaron revistas y folletos, y organizaron conferencias y congresos públicos. En ese momento, la Universidad de Pekín era considerada como el «centro del Movimiento de Nueva Cultura» (Zhu, 1996: 7). En el verano de 1919, Li Dazhao, el erudito de la Universidad de Pekín, publicó en el volumen. 6 de la prestigiosa revista *Nueva Juventud* el

³ Datos *online* según Chinanews.

famoso artículo «Mi visión sobre el marxismo» (1996: 40), que promovía la conciencia del derecho de la libertad individual entre el público chino y el ideario de la revolución obrera.

Como Shanghái tenía mayor número de trabajadores, constituyeron el cuerpo principal de la revolución obrera. Hacía casi un siglo que China había perdido la Guerra del Opio, y tuvo que ceder el derecho territorial a Inglaterra y Francia, que abrieron una zona de concesión en Shanghái en 1843. Así, Shanghái contaba con un buen número de comerciantes británicos y franceses que habían invertido en la construcción de fábricas, y la ciudad costera llegó a ser el centro portuario industrial y de comercio exterior del país. Por eso, Shanghái tenía numerosos obreros de la clase proletaria que enseguida respondieron a la convocatoria del Movimiento de la Nueva Cultura; más tarde, esos mismos obreros integraron la fuerza principal de la revolución socialista. Mientras tanto, la variedad cultural, literaria e ideológica occidental desembarcaba en Shanghái, lo que contribuyó a la occidentalización del pueblo chino local. La forma de vida moderna occidental se introdujo cada vez más en esta metrópolis comercial: «Puertos con barcos enormes, fábricas que rugen con ruido, minas subterráneas profundas, salones de baile con música de *jazz*, centros comerciales en edificios grandes con rascacielos, batallas aéreas con aviones, pistas de carreras de caballos..., incluso el paisaje natural es diferente de la generación anterior» según Shi Zhecun en 1933 (cita de Wu, 1999: 3)⁴.

Pekín, por otro lado, aún conserva la vieja atmósfera feudal de la capital y es relativamente estable en lo político. Su creación literaria y artística en general tiende a ser conservadora. Como resultado, la brecha entre la atmósfera cultural y el entorno social de Pekín y Shanghái se va ampliando cada día más, y las diferencias entre las ideas creativas de los nuevos eruditos literarios en el sur y el norte van creciendo, lo que a su vez produce más diferencias entre la Escuela del norte, Pekín, y la Escuela del sur, Shanghái.

La «Escuela de Pekín» *jingpai* (京派), es el grupo de escritores que se centran en las ciudades del norte, como Pekín y Tianjin, y está representada por escritores como Zhou Zuoren, Shen Congwen, Fei Ming, Lin Huiyin o Bian Zhilin (Liu, 2005: 6). La mayoría de ellos se graduaron en universidades conocidas como la Universidad de Pekín, luego fueron famosos eruditos y profesores. Las publicaciones se reunían en revistas como *Hierba de camello*, *Mercurio* y el suplemento literario del periódico *El Público*. En principio, sus obras se

⁴ (Texto original) 汇集着大船舶的港湾, 轰响着噪音的工厂, 深入地下的矿坑, 奏着 jazz 乐的舞场, 摩天楼的百货店, 飞机的空中战, 广大的竞马场...甚至连自然景物也与前代的不同了 (Wu, 1999: 3).

distanciaron de la moda de la época contemporánea, evocando con nostalgia y emoción tranquila al pasado, escribiendo con un lenguaje llano, transmitiendo la simplicidad de la naturaleza humana y la belleza del campo idílico. Las novelas de este grupo de escritores heredaron la literatura rural, de la cual minimizaron el contenido de compromiso social. La literatura rural de Lu Xun está comprometida con la vida dura de los agricultores en la China negra. La mayoría de los escritores de la Escuela de Pekín solo querían pintar el paisajismo y el sosiego de la vida rural para reflejar la belleza sin comprometerse en lo político. Además, según Liu Jincan, esta atmósfera cultural serena y relajada está estrechamente relacionada con los pensamientos religiosos chinos tradicionales. Las novelas de la Escuela de Pekín a menudo expresan imágenes culturales a través de la arquitectura. Por ejemplo, la arquitectura budista está representada por «el símbolo cultural de la pagoda, que tiene toda la luz y el espíritu de Buda, y que bendice el significado cultural pacífico» (Liu, 2005: 14); en la novela de Shen Congwen hay un significado simbólico, «representa una sociedad antigua, primitiva y un simple espacio de comunicación» (2005: 15); en las novelas de Fei Ming, la pagoda «reserva pensamientos y deseos íntimos», y el puente al lado de la torre «expresa implícitamente el tema de todos los seres que sienten el budismo» (2005: 16). A este grupo literario de Pekín de los años treinta, dirigido por el ensayista Zhou Zuoren, también se le conoce como «la vieja Escuela de Pekín».

La «Escuela de Shanghái» *haipai* (海派) estaba compuesta por un grupo de escritores que vivían y publicaban obras en la ciudad de Shanghái. Algunos de estos escritores fueron Du Heng, Shi Zhecun, Mu Shiyong, Liu Naou, Ye Lingfeng, Eileen Chang, Dai Wangshu, y también se puede incluir a Xu Xiacun (Wu, 1999: 3). Todos ellos estuvieron muy influidos por el pensamiento occidental, y persiguieron el progreso del país. Algunos de ellos apoyaron la literatura de la Alianza de la Izquierda, mientras que los otros apoyaban la literatura modernista; por ello no puede considerarse como una escuela con una idea unificada. Principalmente, publicaron escritos en revistas como *Los contemporáneos* y *Nueva poesía*. Los escritores de la literatura modernista conciben la novela bajo las influencias del Neo-Sensualismo de Japón y el psicoanálisis europeo de Nietzsche y Freud.

El modernismo se utilizó para expresar la vida de la metrópolis semicolonial, los sentimientos novedosos y la mente enfermiza de la gente urbana. Los escritores, bajo la influencia del simbolismo francés en la creación poética, emplearon los símbolos y las técnicas de dicha corriente literaria y cantaron a la tristeza del vacío, al aburrimiento y a la desilusión

de la vida. Aparte de eso, también tenían otras divergencias. De 1931 a 1932, su representante Du Heng se denominaba a sí mismo «el tercer tipo de persona» (persona apolítica que promulgaba el arte por el arte), predicaba «la teoría de la libertad literaria y artística» y se oponía a la literatura de izquierdas. En contraste con Du Heng, la Librería de Espumas se fundó por el compromiso político de sus fundadores, Dai Wangshu, Shi Zhecun y Xu Xiacun que se conocían como el «baluarte de la Alianza de la Izquierda» (Hu, 2015: 4).

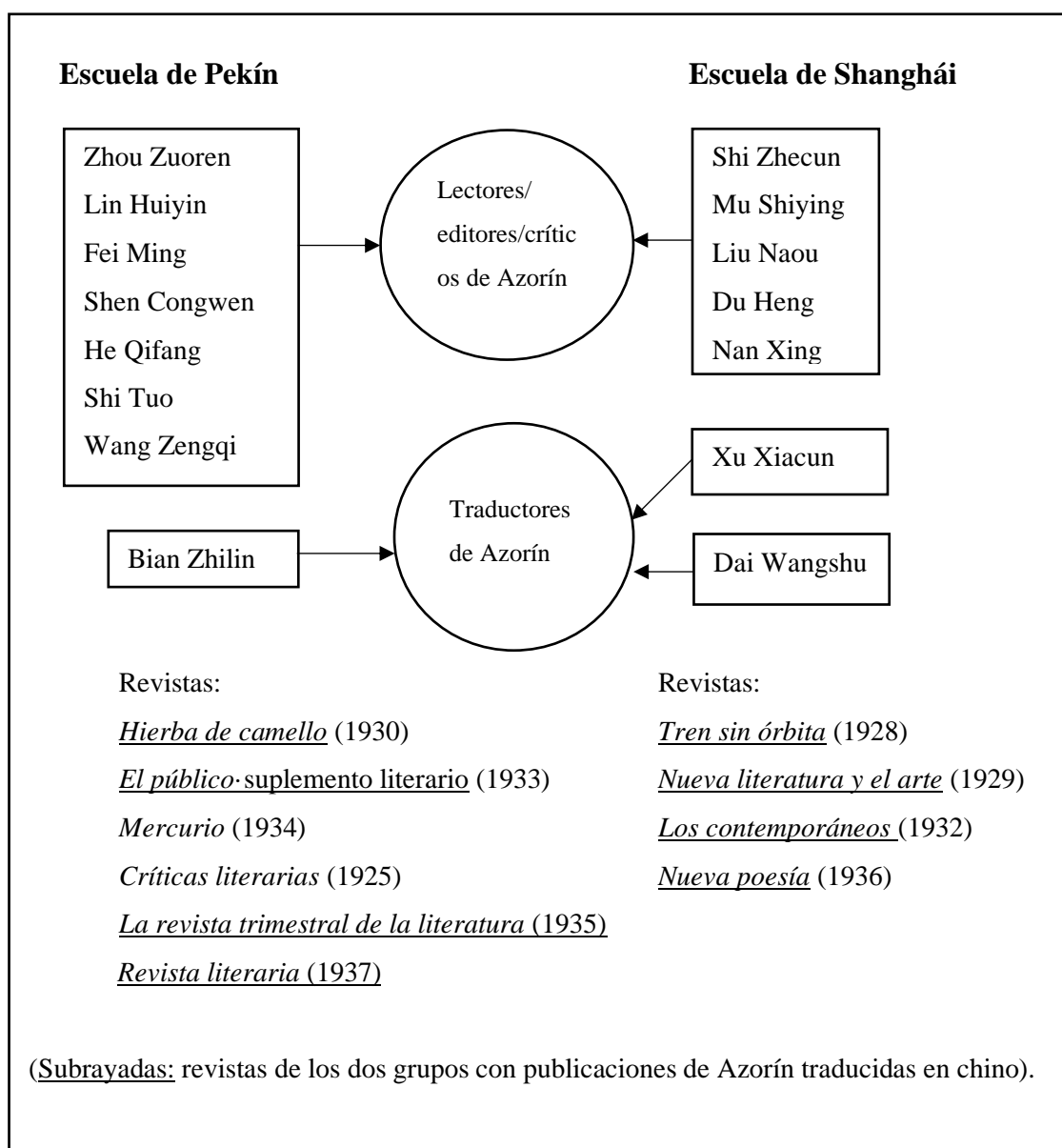


Tabla 6: Azorín y sus relaciones con la Escuela de Pekín y la Escuela de Shanghái.

En resumen, las contradicciones entre la Escuela de Pekín y la Escuela de Shanghái radican en lo siguiente. La Escuela de Shanghái tiene una actitud literaria abierta, revolucionaria y vanguardista a través del préstamo y la absorción de la literatura extranjera;

por el contrario, los escritores de la Escuela de Pekín se adhieren al conservadurismo y evocan con sentimientos nostálgicos la feliz vida rural. Además, los escritores de la Escuela de Shanghái se ganan la vida con la literatura, y sus obras necesitan satisfacer el gusto de un mercado producto de la cultura comercial moderna. Sin embargo, los literatos de Pekín no se vieron afectados por los negocios ni por la política, vivían bien en la capital, con una atmósfera creativa tranquila y pacífica. Asimismo, desde la perspectiva de la temática, la Escuela de Shanghái pinta la cultura y vida de la civilización industrial moderna, la globalización y las metrópolis internacionales, mientras que las obras de los escritores de Pekín presentan el costumbrismo y el paisajismo de una China anticuada.

Es milagroso que, después de conocer a Azorín, las dos escuelas literarias rivales coincidieran en el gusto por este ensayista alicantino, como mostramos en la tabla anterior. A partir de que Dai Wangshu y Xu Xiacun (de la Escuela de Shanghái) tradujeran la obra de Azorín en 1930, Bian Zhilin (de la Escuela de Pekín) tradujo otras obras de Azorín desde 1933. Todos los escritores que hemos referido hicieron lo mismo: reflexionaron sobre su estilo original y absorbieron la estructura del relato, los temas, las formas y las materias. Gao Hengwen, en su obra sobre historia literaria moderna china *Los escritores de Pekín: la corriente de la escuela académica*, ofrece un capítulo separado titulado: «La influencia de Azorín» (2000: 21).

Proponemos la hipótesis de que Azorín es intertextual con las escuelas de literatura china moderna de Pekín y Shanghái. (1) Azorín aborda los temas literarios que gustan en ambas escuelas: los escritores de la Escuela de Shanghái se interesan en el exotismo, mientras que la Escuela de Pekín se inclina por el paisajismo y la vida tranquila en los pueblos rurales con tono nostálgico. (2) A partir de las obras de Azorín, las escuelas de Pekín y Shanghái conciben la nueva literatura china vanguardista absorbiendo las ideas de la vanguardia europea (simbolismo, impresionismo y surrealismo). (3) El estilo original y los géneros que cultiva Azorín (ensayos, novelas, los reportajes periodísticos y poemas en prosa) inspiró a los chinos, que exploraban la construcción de la sintaxis textual y la estructura literaria en chino vernáculo para cada género literario moderno (poesía, novela y prosa) después de librarse de las viejas reglas estilísticas del chino tradicional. (4) El estilo de Azorín, limpio, sencillo, conciso y hasta casi transparente, presenta ciertas similitudes con el lenguaje clásico chino. Este estilo coincidió con la recepción estética oriental, la Escuela de Shanghái y la Escuela de Pekín lo absorbieron para la renovación literaria moderna. Además, Azorín mantenía un excelente

equilibrio entre la elegancia literaria y la sencillez, entre la cultura y la accesibilidad, un equilibrio muy deseado por los escritores chinos que querían difundir la literatura entre la población china mientras salvaguardaban el lenguaje culto. Los escritores de esta época deliberaban entre la sencillez y la elegancia, porque en el chino clásico la literatura era demasiado culta, destinada solamente a los letrados elitistas. Sin embargo, en ese momento pretendían que el público general que había sido analfabeto, después de recibir esta educación, pudiera comprender la nueva literatura escrita en chino vernáculo. (5) Las obras de la Escuela de Shanghái, como las de Dai Wangshu, presentan un pensamiento social estrechamente vinculado con la revolución proletaria, y las traducciones de Azorín traen a China obras de uno de los pioneros de la reforma del pensamiento social español del 98. En particular, algunos ensayos de Azorín escritos a principios del siglo XX se centraron en la vida y el pensamiento de la gente común en las pequeñas ciudades y pueblos españoles, y posee un cierto propósito social. Es verdad que el pensamiento de Azorín evolucionó con el tiempo hacia posiciones conservadoras; sin embargo, aunque no se adscribió siempre al ideario social y dinámico de su juventud, sí que puede analizarse su obra (también la publicada en la nueva centuria) con un cierto enfoque social, por su acento en los pueblos, las gentes y las tradiciones.

1.6 Controversia entre los poetas del norte y del sur: ¿prosa o verso?

Buena parte de los escritores de la Escuela de Pekín y de la Escuela de Shanghái también son reconocidos como poetas de gran fama. Por ello, el final de los años veinte no está exento de cierta controversia entre los norteños y los sureños sobre varias cuestiones de la poesía, como algunos estudiosos han señalado. Por un lado, la Sociedad de la Luna Nueva, compuesta por los poetas Hu Shi, Xu Zhimo, Wen Yiduo y otros que habían estudiado en países anglosajones y regresado a Pekín, se inspiraba en el poemario *La luna nueva*, de Tagore. Por otro lado, la Sociedad del Simbolismo, inaugurada por Li Jinfā, poeta que regresó después de haber estudiado en Francia, junto a Wang Duqing, Mu Mutian y Feng Naichao, se estableció en el sur de China en 1925 y se unió al fenómeno universal del simbolismo francés. En esta sociedad, las obras de los poetas chinos simbolistas representaron el mundo interior, subjetivo y polisémico mediante el símbolo y la imagen mística, así que enfatizaron la función sugestiva de la poesía. Si bien la Sociedad del Simbolismo no se relaciona con ninguna publicación o centro de actividad literaria, la podemos encuadrar en el grupo del sur, ya que su precursor, Li Jinfā, trabaja principalmente en las provincias del sureste y, además, los otros representantes simbolistas mencionados, años antes habían pertenecido de forma activa a la Sociedad de Creación bajo el Movimiento del Cuatro de Mayo, en Japón y en Shanghái. En ese sentido, sobre la agrupación de los poetas del norte y del sur y sus controversias, nos ofrece su opinión el poeta Ji Xuan (miembro de la Sociedad Modernista de Shanghái, padre del parnaso modernista de Taiwán):

Las sociedades del norte suelen, al parecer, ser más conservadoras, y las sociedades del sur más progresistas. Las del norte están en un ambiente más académico, y las del sur más revolucionario. Las del norte utilizan los versos rimados, y las del sur utilizan la prosa (lo prosaico del verso) —en este último punto surge la mayor diferencia evidente entre ambas regiones⁵—.

Respecto a la controversia de la temática poética, los poetas representantes de la Sociedad de la Luna Nueva, como Guo Moruo, Wen Yiduo o Ai Qing, son del norte de China, cuya poesía heredó las materias tradicionales de la antigua literatura patriótica, con las imágenes frecuentemente de la Tierra y el Sol. La Tierra era la expresión del amor del poeta hacia la patria. Mediante la imagen del Sol, se interpreta la otra cara del alma del poeta, de

⁵ (Texto original) “北方诗派”较为保守, “南方诗派”较为激进; “北方诗派”带有浓厚的学院气息, “南方诗派”带有强烈的革命精神; “北方诗派”使用韵文工具, “南方诗派”使用散文工具—此乃两者最大、最显著的不同之处 (Bei, 2003: 262).

aspiración fuerte, con referencias a la aurora, la esperanza y a la vida bella. Por el contrario, los poetas de la Sociedad del Simbolismo estuvieron contaminados por la depresión, o el *spleen* de París. Por sus gustos, optan por hablar del amor, la muerte, los sentimientos pesimistas y de angustia. No les importa la cuestión social ni el destino del país. Cuidan del valor simbólico de la imagen, ya que los poetas simbolistas chinos pretenden ser ágiles en el empleo de la metáfora para provocar el efecto misterioso de las obras, pero sus esfuerzos conducen a la idea de que la poesía es una lectura inaccesible, imprecisa e incomprensible.

Respecto a la controversia del talante poético, los poetas de la Luna Nueva desean la libertad y la belleza, y requieren de la sinceridad en la expresión de los sentimientos individuales, con una emoción fuerte por alabar la patria y criticar la oscura realidad. Los poetas simbolistas, por su parte, tratan los temas de la muerte, el patetismo y el vacío, como se sugiere en las imágenes del poema «Mujer abandonada» y «Llovizna», de Li Jinfa, quien emplea un tipo de sintaxis occidentalizada y un lenguaje ambiguo y oscuro de aires decadentes, calado de sentimientos quebradizos y melancólicos.

En cuanto a la métrica y la rima, Wen Yiduo y otros poetas de la Sociedad de la Luna Nueva, «siempre teniendo en cuenta la originalidad y los senderos literarios recorridos personalmente por cada uno de ellos, compusieron una poesía más formalista después de unos años de cierto desconcierto en la creación poética; fueron defensores de la utilización del *baihua* (lengua hablada), introdujeron estrofas occidentales en la poesía china y primaron el ritmo y la musicalidad en el poema» (Martín Ríos *trad.* 2006: 15). En el famoso artículo «La versificación de poema», Wen Yiduo planteó la conocida idea de las «tres bellezas»: la belleza musical (la sílaba), la belleza pintoresca (la palabra) y la belleza arquitectónica (la simetría de estrofas y versos), la cual se dirige hacia la tendencia de la prosificación (Chang y Lu, 2002: 48). En Shanghái, la creación poética de la Sociedad del Simbolismo, influida por Baudelaire, ya había empezado con el verso libre y acepta poemas en prosa.

¿Por qué hablamos de la relación entre Azorín y los poetas del norte y del sur? Quisiéramos referirnos a los dos poetas ilustres (primeros traductores chinos de Azorín): Dai Wangshu y Bian Zhilin.

Es preciso tener en cuenta que en el periodo del final de los años veinte, a Dai Wangshu y Bian Zhilin (apenas cumplidos 20 años) se les consideraba, al primero, como el poeta del sur, y al segundo, el poeta de Pekín. El talento de Dai, tras sacar a luz el poema «Callejón bajo la

lluvia», en 1928, fue elogiado por la excelente combinación de poesía clásica china y uso del símbolo de influencia francesa. Los críticos le etiquetaron en la Sociedad del Simbolismo de Shanghai. Por otra parte, a Bian, graduado en Filología Inglesa por la Universidad de Pekín y discípulo de Xu Zhimo, se le relacionó con la Sociedad de la Luna Nueva y con los escritores de la Escuela de Pekín. Entre los años 1930 y 1932, los dos poetas chinos se dedicaban a otros escritores ingleses o franceses que traducían obras de Azorín.

Las singularidades del escritor alicantino, que tanto llaman nuestra atención, son varias: por un lado, Azorín está a favor de no distinguir la prosa del verso, «las diferencias de estilos han terminado. Las inversiones, las perífrasis, las prosopopeyas, los tropos atrevidos, todas las licencias, en fin, que antes no osaba nadie sacar de la poesía, son ahora de uso natural y corriente en la prosa» (Azorín, 1992a: 97); desde 1925, con la depuración del lenguaje, el escritor se aproxima a la «poesía pura» en prosa.

	En los años 20	En los años 30
Dai Wangshu	Sociedad: simbolismo Corriente: el simbolismo francés. Tipo de verso: versos con regla fija de métrica y rima	Sociedad: la Sociedad Modernista. Corriente: la poesía pura francesa (postsimbolismo) de Paul Valéry planteada por Dai / el Imaginismo de T. S Eliot por Bian
Bian Zhilin	Sociedad: Luna Nueva. Corriente: el romanticismo inglés. Tipo de verso: versos con regla fija de métrica y rima.	Tipo de verso: Lo prosaico de verso / verso libre.

Tabla 7: cambio de la poesía de Dai Wangshu y Bian Zhilin en los años 20 y 30.

Hasta los años treinta, nos encontramos frente a otro fenómeno curioso. A partir de la publicación de *Los contemporáneos* en 1932, nació la Sociedad Modernista, de importancia considerable en la historia de la nueva poesía china. En ella, Dai Wangshu, siendo el alma de este grupo, y con la influencia francesa de los postsimbolistas, empezó a concebir la poesía pura en el Parnaso. Poco después Bian, en Pekín, también se integró como miembro esencial de esta sociedad. Durante su colaboración forjaron una convivencia intelectual entre los poetas

del norte y los del sur. Especialmente, Dai y Bian son muy buenos amigos, pese a sus diferencias literarias. En el templo poético de los años 30, por la calidad de sus obras, se puede decir que ambos llegan a superar a los poetas anteriores. Durante los años treinta y cuarenta, Dai asimiló la poética, en su mayor parte, con la poesía pura, por lo que tradujo los artículos de la teoría literaria del precursor de esta corriente: Paul Valéry. Mientras tanto, experimentó los gustos e intuiciones de la vanguardia universal, por ejemplo, las técnicas del surrealismo, junto con un compromiso social de la izquierda. El poeta Bian (a pesar de los influjos de Baudelaire, Paul Valéry, y otros franceses) se influyó por el Imaginismo de la poesía angloamericana de Ezra Pound, William Butler Yeats y T. S. Eliot, y hasta los años 40 y 50 escribió buen número de poemas comprometidos con el comunismo.

A mediados de los años treinta, alrededor del año 1936, Dai Wangshu y Bian Zhilin colaboraron en la edición de *Nueva Poesía* de Shanghái. Esto coincidió con un cambio en la forma y la idea de su creación poética. (1) Bian, en vez de escribir poema con rima, medida y métrica, optó por los versos libres, experimentó la métrica de los versos cortos de Paul Valéry y la novelización y dramatización de la poesía; también incluso la despersonalización (la fuga de la personalidad en la obra porque la literatura y el arte no deben de ser una expresión individual) de T. S. Eliot. Dai Wangshu se muestra a favor de los versos libres e intenta expresar la emoción en un lenguaje llano. También intenta depurar el lenguaje poético según la idea de los postsimbolistas. (2) En cuanto a los temas, Bian Zhilin, en lugar de retratar los propios del costumbrismo rural de China atribuidos al norte, pintó los elementos de la vida moderna cosmopolita y tecnológica, como los ferrocarriles. (3) El pensamiento en poesía se ocupa ahora de la dialéctica filosófica y la racionalidad. En comparación con Bian, la pluma de Dai deja traslucir una gran emoción que se refleja en la sensibilidad de su obra poética, al principio llena de espíritu decadente, pero que luego observa las experiencias sentimentales íntimas y reflexiona sobre el significado de la vida, hasta alcanzar una profunda meditación metafísica acerca de la filosofía clásica china, el camino del confucianismo y el taoísmo, así como la tranquilidad y la paz interior del budismo.

La España sobre la que escribió Azorín cobra valor significativo para Dai Wangshu y Bian Zhilin, aunque los dos poetas traducen texto a texto, obra por obra, y después los presentan todos juntos traducidos al chino. Si miramos sus traducciones de Azorín, notamos peculiaridades del maestro alicantino. Por un lado, están las cualidades de los textos traducidos. (1) Ambos países, China y España, presentan una sociedad decadente, común al siglo XX, y los

traductores contextualizaron los pueblos y ciudades españolas en el TO con la propia cultura china en el TT⁶. Por ejemplo, readaptaron los términos arquitectónicos españoles del TO con los símbolos de arquitecturas típicas chinas en el TT, como el templo budista o los callejones de pueblos del sur. (2) En ciertas partes, los traductores escriben el TT en lenguaje poético, basado en la comprensión del TO, y añaden las imágenes y los versos de la poesía clásica china, como la poesía de la dinastía Tang y Song en el TT. (3) El cuidado del espíritu común entre la tradición del pensamiento español y chino hace que se combinen, por ejemplo, el pensamiento de Santa Teresa y la religión cristiana con el de la filosofía clásica china en el texto traducido. De tal forma, aparecen términos nuevos como la moraleja o el mito de las obras del confucionismo, el taoísmo y el budismo. Por otro lado, la extracción de las materias y el estilo de Azorín motivan la recreación de nuevas obras y, más adelante, la influencia en los otros escritores, que serán receptores de las nuevas obras del círculo literario chino. Muchos elementos, motivos, imágenes y símbolos de las obras azorinianas, como «la mariposa y la llama», «los toros», el pequeño pueblo decadente, el trasnochador, la «cara de la novia», etc. ya aparecieron en la poesía de la época simbolista, y luego en la época vanguardista del poeta Dai, y parte de ellos también se encuentran en la etapa de la poesía del Imaginismo del poeta Bian. La sintaxis y el estilo peculiar de Azorín están reproducidos en la prosa, así como *Viaje a España* (1936) o el ensayo de Dai en su manera de citar o parodiar (traducido en chino).

El diálogo entre la literatura china y española, incluso la cultura y el pensamiento social, realizado mediante la traducción al chino de Azorín, lo vamos a estudiar en los siguientes capítulos de esta tesis. En el primer capítulo, presentamos las obras traducidas de Azorín, y cómo se encuadran en el ambiente literario chino de gustos y estética clásica y moderna. Del segundo al cuarto capítulo, presentamos por separado la traducción y la intertextualidad entre Azorín y Xu Xiacun, Dai Wangshu y Bian Zhilin. En el quinto capítulo, hablamos de los escritores importantes de la literatura moderna y contemporánea china, He Qifang, Shi Tuo y Wang Zengqi, quienes después de recibir las obras traducidas de Azorín, reprodujeron ciertas huellas en la creación de nuevas obras.

⁶ TO es la abreviatura del Texto Original. TT es la abreviatura del Texto Traducido.

CAPÍTULO II. AZORÍN EN EL AMBIENTE LITERARIO DE CHINA

2.1 La Generación del 98 de España y el Movimiento de la Nueva Cultura de China

«Los modernistas, dice Salinas, se limitarán a ‘la renovación del concepto de lo poético y de su arsenal expresivo’. Por otra parte, la Generación del 98 ‘no se limita al propósito de reformar el modo de escribir poesía, o el modo de escribir en general, sino que aspira a conmover hasta sus cimientos la conciencia nacional, llegando a las mismas raíces de la vida espiritual’. Y concluye, ‘verdades, no belleza, es lo que van buscando’».

— Donald L. 1977: 21

China y España, dos países situados en extremos opuestos de la Tierra, curiosamente guardan un cierto paralelismo histórico en su contexto social.

La fecha que marca la famosa decadencia contemporánea de España es el año 1898, en que España fue derrotada en la guerra hispano-estadounidense y, en consecuencia, hubo de entregar preciados trofeos al vencedor.

La bagatela de la debacle colonial del 98 fue que perdimos la Perla de las Antillas, el archipiélago filipino y la querida Puerto Rico. Y el honor patrio quedó, sin duda, maltrecho, pues fue precisamente ese país inferior del norte de América, una nación de matarifes de cerdos, según se la caricaturizaba en aquella época, la que derrotó al indomable león español. La resignación, qué remedio, llegará emanada de una purga muy fuerte administrada por los americanos mediante el Tratado de París, con el que se cerró la malhadada guerra. Los americanos forzaron a los españoles a renunciar a la soberanía de Cuba y, a cambio de 20 millones de dólares, les cedimos también las Filipinas, Guam y Puerto Rico

(Guillón, 2000: 98-99).

La bancarrota, seguida de la guerra, provocó una gran preocupación en la sociedad por la economía y la política. Los conflictos del sistema político-social de la monarquía eran obvios entre conservadores y progresistas.

Ante el futuro incierto, un grupo de jóvenes con bagaje intelectual, conmovidos por la depresión nacional y sintiendo una honda preocupación por la decadencia patria, condujeron el carruaje histórico. Protestaron a voz en cuello por las injusticias del Estado e intentaron rescatar al país mediante la revelación de la situación peligrosa de la sociedad y la corrupción del sistema monárquico. Creían que, «en lugar de agarrar el sueño de la hegemonía internacional, España debe subrayar la regeneración agrícola, la reedificación del régimen de tributo y la propagación de la educación obligatoria y otros métodos de la nueva ruta

modernista» (He, 2013: 56). Estos jóvenes escritores, nacidos entre 1864, como Unamuno, y, aproximadamente, 1880, compartían similitudes en el origen familiar y el nivel de educación. Se encontraron en el entorno de la revolución social y la turbulencia de los pensamientos de la época, y promovieron la cultura y el arte español. De este modo, formaron una corriente literaria a la que la historia de la literatura llamó «la Generación del 98», «el medio siglo de Oro» o «la Generación del desastre» (Ugarte, 1965: 182). Las figuras fundamentales que hay en este grupo son: Unamuno, Baroja, Antonio Machado, Maeztu, Pérez de Ayala y Ortega y Gasset (Shaw, 1977: 31).

China, por su parte, fue ignorada por los países más desarrollados en la conferencia de Paz de París celebrada en el año 1919 al término de la Primera Guerra Mundial. En contra de las reclamaciones de los chinos, el representante de Alemania decidió otorgar a Japón, país amigo de los germanos, parte del territorio de la provincia de Shandong, lo que perjudicó gravemente la soberanía estatal de China. Esta decisión provocó en China una fuerte reacción en cadena: el movimiento estudiantil protagonizó sonoras protestas; asimismo, se manifestó la clase media; la clase obrera industrial convocó huelgas contra el gobierno y reclamando trabajo, con eslóganes como «Por la soberanía estatal en el extranjero» y «Extinción de los traidores dentro del país» (el castigo de los funcionarios interiores y exteriores) (Liu, 2016: 1-2). Todo ello en conjunto representó lo que llaman los historiadores el «Movimiento del Cuatro de Mayo».

Poco antes de producirse este movimiento social, Chen Duxiu (陈独秀, 1879-1942) había intentado introducir en el país los conceptos occidentales de democracia y ciencia. Debido a la alta tasa de analfabetos y baja educación, ambos conceptos –ciencia y la democracia– se apodaron como el señor *De* (primer carácter chino de la palabra *democracia*), y el señor *Sai* (primer carácter chino de la palabra *ciencia*) (Liu, 2016: 23). El influjo de estos pensamientos engendró lo que hoy conocemos como el Movimiento de la Nueva Cultura en el que se encontraron un buen número de pensadores, escritores e intelectuales como Lu Xun, Hu Shi y otros. Se oponían al uso del chino clásico para la lengua escrita y preconizaban el chino vernáculo, y abogaban por la total occidentalización del país. Los escritores revolucionarios pretendían salvar a los pueblos chinos desde la ideología social, para que prosperase la nación. Así lo razonó el estudioso Xu Xiacun:

Había afinidades en varios aspectos entre la Generación del 98 y el Movimiento de la Nueva Literatura de China: la pérdida de las colonias hizo que los españoles despertaran de un ensueño engreído (China también perdió parte de la tierra en la guerra con los países pudientes, los jóvenes dieron gritos mediante la literatura, por la parálisis de la sociedad). Los españoles habían visto el vacío, la posición internacional descendente y su retraso material. Al despertar, avanzaron despreciando todo lo pasado y viejo. Dudaron de las ideas pretéritas. Dieron valor a todo lo que fuera actual: pensaron destruir el sistema constitucional y social, para averiguar, dónde estaba el problema interno y el método para reparar la sociedad (Xu, 1930: 32)⁷.

La correlación entre los dos movimientos de China y España consiste en que los escritores y pensadores que acababan de surgir se veían afectados por la agitación política. Y empezó, así, una autocrítica y autorreflexión sobre el propio país. Ambos movimientos aspiraban a la regeneración a través de la reforma. China buscaba la prosperidad abriéndose al mundo, mientras que España consideraba que había llegado la hora de terminar la expansión exterior para centrar toda la atención en la regeneración interna. Por otra parte, los intelectuales de ambos países se oponían de alguna manera a la cultura tradicional. España dudaba del pensamiento de la religión católica; China anulaba el pensamiento enraizado del confucionismo.

Los noventayochistas españoles fueron de un extremo al otro. Cuando se dieron cuenta de que sus planteamientos eran imposibles de llevar a cabo, reafirmaron todo lo que habían negado. En la literatura, esto se mostró en la restauración de lo clásico, en la desvinculación de la realidad en sus obras y en un cierto pesimismo.

Miguel de Unamuno (Bilbao, 1864-Salamanca, 1936), escritor, político (fue diputado) y filósofo español, en 1891 se encargó de la cátedra de lengua y literatura griegas de la Universidad de Salamanca, donde también fue presidente del consejo de la Asamblea Universitaria.

Tuvo obra fructífera y fue un aclamado novelista. En *Vida de Don Quijote y Sancho* (1904), interpretó las contradicciones del personaje de don Quijote, entre lo racional y lo irracional, con tantos conflictos interiores como cualquiera de los que se burlaban de él. Otra novela valiosa era *Niebla* (1914). La “nivola” marca su narración. El protagonista, Augusto, se

⁷ (Texto original) 西班牙的“九八运动”有许多地方和中国最近的新文化运动是相似的。殖民地的丧失使西班牙的人民开始从自傲的梦中觉醒。他们看见了他们内部的空虚；他们看见了他们的国际地位的低落；他们看见了他们的物质的落后。由觉醒他们进入了全部的批判。他们对一切传统的观念，都怀疑起来；他们把一切东西都拿来重新估价；他们想把这个大机器整个地拆开，看看它的毛病是在什么地方，应该用什么方法补救 (Xu, 1930: 32).

comunica con el autor del libro para que le dé esperanza, pero, al no ser correspondido en el amor, se suicida al final de la obra. Este argumento le dio pie a Unamuno para reflexionar sobre temas filosóficos como la vida, la muerte, la fe y el alma.

Con la lapidaria expresión «¡Que inventen ellos!» (Unamuno, 2005:126), sostuvo que el orgullo de España estaba al margen de la ciencia y de la tecnología de Europa, y abogó por la búsqueda del espíritu autóctono de España en *Entorno al casticismo* (1902). Más tarde, en su libro *Del sentimiento trágico de la vida* (1913), reniega de la situación de España y defiende la «regeneracionismo europeizante» (Unamuno, 1983: 355). A través de las contradicciones en su pensamiento, criticó al Rey, al dictador y a la República, así como al fascismo, al marxismo y al comunismo (Romero Márquez, 1936: 488). De este carácter conflictivo da fe el título de su libro, *Contra esto y aquello* (1912).

Por sus ataques constantes a la dictadura de Primo de Rivera, le desterraron a Fuerteventura en 1924; después, se exilió voluntariamente en Francia y no regresó a España hasta la caída del gobierno del dictador en 1930.

Antonio Machado (1875-1939) fue el gran poeta español del siglo XX. Nació en Sevilla, donde su padre era escritor y catedrático de Ciencias Naturales en la Universidad hispalense. En 1883, se trasladó con la familia a vivir en Madrid. Machado ingresó en la Institución Libre de Enseñanza. Viajó varias veces a París, donde vivía su hermano. Allí, entró en contacto con Pío Baroja, Oscar Wilde y otros escritores. En 1927, Machado fue elegido miembro de la Real Academia Española. Durante la República, le concedieron una cátedra de francés en el Instituto Calderón de la Barca de Segovia y, más tarde, en el Instituto Cervantes en Madrid. Al acabar la Guerra Civil, la dictadura de Franco le obligó a exiliarse a Francia, donde murió en el pueblo fronterizo de Colliure en 1939. En la poesía de Machado despunta el tema de la tierra, la naturaleza y España, como podemos constatar en *Campos de Castilla* (1912). Su obra temprana, *Soledades* (1903) tiene rasgos del modernismo.

Si el rebelde Martínez Ruiz, antes de reencarnarse en «Azorín», fue un joven anarquista literario, a partir de 1904, se inclinó hacia el conservadurismo, opción política que defendió al ser elegido diputado cinco veces entre 1907 y 1919. Su pensamiento también osciló de la izquierda anticlerical al escepticismo para, más tarde, volver a sus inicios y convertirse en un piadoso católico.

Xu Xiacun dijo de Azorín que su «mayor patrimonio literario son unos breves compendios de prosas donde retrata hábilmente, los paisajes y costumbres de España, a través de finas pinceladas. Trae a los lectores la España añeja, con sus personajes y ambientes» (1982: 3)⁸. Sus colecciones de prosas más importantes son *Los pueblos: ensayos sobre la vida provinciana* (1905), *La ruta de Don Quijote* (1905), *España: hombres y paisajes* (1909) y *Castilla* (1912).

Casi dos décadas después de 1898, en China, un grupo de jóvenes buscó la modernización progresiva y la apertura del país oriental. Tenían el proyecto embrionario de un movimiento de renovación ideológica con el fin de una transformación radical. Tomaron como punto de partida la revista *Nueva Juventud* («新青年»), fundada por Chen Duxiu en septiembre de 1915 en Shanghái, y situaron su centro neurálgico en la Universidad de Pekín, donde se oponían al pensamiento tradicional representado por el confucionismo. Protagonizaron la revolución literaria, aprendieron de la ideología social de los países del Occidente, Japón y Rusia, y divulgaron la liberación del individuo. Ahí comenzó el Movimiento de la Nueva Cultura, cuyos precursores fueron:

Chen Duxiu estudió en la Academia de la Búsqueda de la Verdad (求是学院), – predecesora de la famosa Universidad de Zhejiang de hoy–, donde le empezó a llegar la ideología y la cultura contemporánea del Occidente. En 1901, Chen estudió en Japón. En 1903, participó en la expedición para derrocar al presidente Yuan Shikai, quien intentó restaurar la monarquía en China. El alzamiento, llamado la Segunda Revolución, fracasó. Luego, Chen fue detenido y encarcelado. Al final, logró escapar a Japón. En septiembre de 1915, fundó la revista *Juventud*, que luego pasó a denominarse *Nueva Juventud*. A principios de 1917, la editorial se trasladó a Pekín. Al igual que otras revistas afines, desde el no. 1 del vol. 4 impulsó la renovación y el uso del chino vernáculo, así como el empleo de signos de puntuación del nuevo estilo. Después de la Revolución de Octubre en Rusia, la *Nueva Juventud* asumió el papel difusor del marxismo-leninismo, el antiimperialismo y el antifeudalismo, y preludió la construcción del Movimiento del Cuatro de Mayo.

⁸ (Texto original) 但他最重要的文学遗产是他那几本薄薄的散文集。在他的散文里，他善于以精致而清晰的笔触，勾画出一幅幅旧日西班牙的风物画和人物画，使人如临其境、如见其人，情趣盎然，为小品文的上乘 (Xu, 1982: 3).

Hu Shi (胡适, 1891-1962), fue precursor en el planteamiento de la generalización del uso de chino vernáculo y la nueva poesía de China. En 1916 concluyó sus reflexiones sobre la revolución de la literatura en ocho puntos y se las envió a Chen Duxiu, bajo cuyo consejo corrigió el famoso artículo «Mis opiniones sobre la revolución literaria» («文学改良刍议»). En la actualidad, cuando hablamos del Movimiento del Cuatro de Mayo, no podemos dejar de mencionar la revolución literaria y el movimiento del chino vernáculo, recordando a Hu Shi y, muy especialmente, ese artículo.

Lu Xun (鲁迅, 1881-1936) fue el padre de la literatura china moderna y el dirigente del Movimiento de la Nueva Cultura. También fue defensor del movimiento del chino vernáculo. Cuando era niño, su padre enfermó gravemente y le convenció para que de mayor estudiara Medicina. Más tarde, por culpa de un médico charlatán, no se acabó de curar bien y murió. Esto llevó a Lu Xun a sospechar de la medicina tradicional china. En 1902, Lu Xun, con 21 años, fue a Japón para estudiar la lengua japonesa. Dos años después entró en la Universidad de la ciudad de Sendai para estudiar Medicina moderna, pero al cabo de un año dejó la carrera, influido por un documental. La película contaba la detención y ejecución por parte de las fuerzas armadas japonesas de unos espías chinos que trabajaban para Rusia. A Lu Xun le sorprendió que algunos espectadores chinos se mostraran indiferentes ante el fusilamiento de sus compatriotas, y pensó que, para la salvación de los pueblos, era aun más necesaria la salvación del pensamiento que la del cuerpo. Así, decidió dedicarse a escribir, aspirando a transformar las malas costumbres de sus paisanos mediante la difusión de la literatura. En mayo de 1918, *Diario de un loco* se publicó en el no. 5 del vol. 4 de *Nueva Juventud*. Se trata de la primera novela moderna en la historia de China que se escribe en chino vernáculo. Dio un golpe mortal a la ética feudal.

Durante esa época, siguió los poderes del imperialismo. Al igual que España, China en aquel momento, después de un pasado esplendoroso, se había convertido en un país decadente. En ambos países, un grupo de jóvenes coetáneos, defendían la educación y la democracia y se preocupaban por el futuro del país. Sin embargo, en cuanto a la defensa de la tradición, mantuvieron posturas muy distintas. La preocupación por la presión de países extranjeros llevó a los jóvenes chinos del Movimiento del Cuatro de Mayo a adoptar posturas radicales. Si su tradición cultural no encajaba con la civilización occidental, la única solución estaba en la destrucción total de la misma. En España, en cambio, los escritores del 98 mostraron una actitud más tolerante con un patrimonio ideológico compuesto en parte por la tradición católica.

En circunstancias similares a las de China, tras buscar la transformación social, los escritores de la Generación del 98 volvieron al conservadurismo para encerrarse, finalmente, en la introspección como alternativa a la revolución.

A pesar de la distancia histórica y geográfica entre España y China ¿tuvieron en algún momento cierto paralelismo histórico? ¿Interactuaron de alguna forma la Generación del 98 y la literatura china moderna?

Por aquel entonces, Lu Xun había traducido una selección de obras de Benavente y Pío Baroja, escritor este último al que elogió por su original estilo filosófico. Asimismo, el ilustre poeta Dai Wangshu, había traducido al chino a Vicente Blasco Ibáñez en 1928, presentando la vida revolucionaria de este escritor noventayochista. En la introducción, Dai comentó que la vida de Ibáñez era la de un luchador tenaz, igual que el protagonista de su novela *Sangre y arena*.

Sin embargo, entre los escritores referidos del 98, Azorín fue quien más impronta dejó en China.

Recientemente, Lin concedió una entrevista, tras publicar las traducciones de Azorín en la antología *La famosa decadencia* (2018). Lin dijo que, al leer *Los pueblos* en la biblioteca de la universidad y descubrir la obra de Azorín, empezó a gustarle la lengua española y su literatura. A la pregunta sobre la frecuente comparación del Movimiento de la Nueva Cultura china con la Generación del 98 española, su respuesta fue la siguiente:

Es correcto, ambos movimientos (el Movimiento de la Nueva Cultura china y la Generación del 98 española) son muy parecidos, paralelos en cierto nivel. A los escritores chinos de después del Movimiento del Cuatro de Mayo les encanta la obra de Azorín, puesto que, en su opinión, Azorín daba voz a los pensamientos de esos escritores chinos. Fu Lei, Wang Zengqi, Zhou Zuoren y muchos otros autores se entusiasmaban con Azorín. No describía nada especial, pero se enfocaba en cosas diminutas: un *anciano*, un *apañador*, un *melcochero*. ¿Por qué ahora tengo interés por traducir la obra de Azorín? Justamente por lo que indiqué: él (Azorín) escribió con sencillez, con minuciosidad, y aunque había descrito la problemática del atraso y la decadencia de su país, sentimos en las palabras y las líneas (de Azorín) su amor profundo por la patria; en este punto coincidió con muchos escritores chinos modernistas.

En el actual ambiente literario de China, predomina la impaciencia. No se alcanza la serenidad. A la mayoría de los lectores de hoy les encanta leer obras gruesas o de mucha acción. Pero para catar la obra de Azorín, tienes que disfrutarlo pacientemente. Los pequeños cuentos son llanos, silenciosos, hasta necesitas tu tiempo para meterte de lleno en ellos, pero al leerlos, seguramente los saborees, y no puedas abandonarlos.

A veces, durante la lectura, yo sentía cierta amargura: en la obra (de Azorín) no grita el patriotismo, él ama las cosas diminutas, cada elemento pequeño de su patria, como la hierba y los árboles, las montañas y los ríos. Bajo la pluma del autor, se muestra la simpatía hacia un artesano; en ese aspecto me ha inspirado, así son mis consideraciones personales (Lin, 2018b) ⁹.

⁹ 对，非常相似，某种程度上是合拍的。“五四”的文人作家也特别喜欢阿左林，认为他说出了自己的心里话，傅雷、汪曾祺、周作人等等都喜欢他。虽然他也没写什么特别的东西，都讲一些小事情，一个老太太、一个修伞的、一个卖奶油糖的。为什么现在我还有兴趣翻译阿左林呢，也是因为这一点。他写的特别简单、微小，尽管他写他的祖国有种种落后和衰败，但从字里行间也可以感觉到对祖国的热爱，得到了许多中国现代作家的强烈共鸣和认同。当下的中国不论是文坛还是阅读，都比较浮躁，静不下心来，喜欢看大的、热闹的，阿左林的东西你要慢慢地、静静地体味。这些小故事很平淡，甚至不去瞥它一眼也可以，但读着又对他放不下。有时候我也会禁不住心理酸酸的，在他的作品里，爱国并不是高昂地叫口号，他喜欢祖国的点点滴滴、一草一木、一山一水，他对小人物，对一个工匠都充满同情，这算是给我的一个启发吧，这是我个人的体会 (Lin, 2018b).

2.2 Azorín (modernismo/ vanguardismo) y la nueva poesía china

«El poeta, en vez de un prisma que
descompone la luz, es un espejo que la
devuelve»

—Azorín, 1895: 57.

La trayectoria literaria de Azorín siguió una línea clara y ondulante, con una evolución gradual, paso a paso, enmarcada en la realidad histórica y en el desarrollo del arte y la literatura de cada momento. La literatura europea y la moda artística adoptaron métodos de expresión propios en sus respectivos campos, y tenían referencias e influjos mutuos, a los que no fue ajeno Azorín.

Francia, romántica, fue pionera en variadas corrientes artísticas de la modernidad y posmodernidad. Por supuesto, la literatura no fue una excepción. A principios del siglo XIX, la Revolución Industrial transformó la organización de la producción incorporando maquinaria a las fábricas y fortaleció la vida comercial bajo el caparazón urbano. También descargó la contaminación y la suciedad en el medio ambiente.

Con la gran urbe de París como telón de fondo, un joven Charles Baudelaire (1821-1867) vivió la vida nocturna bohemia. Vagó por las calles; abrazó la fealdad, la indiferencia, el aislamiento y la muerte de la vida urbana moderna, mediante la observación a los pobres sin hogar, mendigos, borrachos y prostitutas. Rezó a Satanás. En las luchas subjetivas entre el pecado y la belleza, entre el infierno y la luz, Baudelaire compuso versos de fascinante belleza maligna, reunidos en su polémico poemario *Las flores del mal* (1857). Este poemario rebelde, antimoral, anticonvencional y antitradicional fue un éxito de ventas que estremeció al mundo literario francés y causó revuelo en la sociedad francesa. Pronto, «Baudelaire y su editor son condenados a sendas multas por ‘ultraje a la moral pública y a las buenas costumbres’ y a suprimir seis poemas» (López Castellón, 1999: 102). Pero la condena no impidió que floreciera el encanto de *Las flores del mal* floreciera. En el juego de tira y afloja entre romanticismo y realismo, el poeta francés adoptó un enfoque distinguido en el que destacó un nuevo estilo: el simbolismo. Si el romanticismo favorece al lirismo directo; el simbolismo recurre al valor insinuador de las metáforas. El realismo tiende a ser racional y a representar miméticamente la realidad; el simbolismo tiende a ser subjetivo y oscuro. Baudelaire es un bicho raro de la poesía moderna. Tenía en su fondo un albatros lleno de vitalidad. Ignorando los prejuicios mundanos,

elevándose y volando libremente, Baudelaire, el cristiano pesimista lector de Poe y Schopenhauer, no dudaba que tanto esfuerzo no cambiaría nada del destino vanidoso de la vida. Para el padre del decadentismo francés, la voluntad es la causa del pesimismo. Más tarde, Baudelaire profundizó en la belleza del pecado en *El spleen de París* (1869), y creó una nueva regla poética rebelde: el poema en prosa.

También se adscribió a la corriente simbolista Paul Verlaine, poeta extremadamente sensible al color que introdujo innovadoramente la música en la poesía. Siguió el parnasianismo, y persiguió la regla poética, exquisita, ordenada e impecable. Lluís Ma Todó habla de Rimbaud, quien «en algunos aspectos tiene muy poco de poeta simbolista», «su poesía es solar, campestre, panteísta a ratos, y siempre franca a pesar del frecuente hermetismo» (1987: 61). Otra gran figura del simbolismo, Stéphane Mallarmé (1842-1898), gran amigo del pintor impresionista Manet, también tuvo intencionalidad musical en su poesía, lo que se tradujo en *Prélude* de Debussy (1987: 98).

Las últimas tendencias francesas continuaron evolucionando hasta finales del siglo XIX, especialmente las artes plásticas – postimpresionismo, expresionismo, cubismo y futurismo –, promoviendo la transformación de la literatura modernista a vanguardista, por efecto de la síntesis artístico-literaria. El núcleo de las vanguardias fue la innovación y la rebeldía experimental. En el trasfondo histórico se sitúa el desarrollo del capitalismo europeo y estadounidense que provocó la depresión económica interna y el malestar social; la demanda de expansión colonial aceleró la fricción y las contradicciones internacionales hasta que, finalmente, se produjo la guerra. Después de la Primera Guerra Mundial, escritores y artistas se sumieron en una crisis de fe y espíritu que negaba sus ideas y creencias originales. En el periodo de entreguerras, el arte occidental prestó más atención a la meditación metafísica. Buena parte de las vanguardias puede considerarse en cierta medida como una representación artística de la filosofía. Por ejemplo, el surrealismo pictórico representado por Salvador Dalí marca una representación vívida de la interpretación de los sueños propia de la filosofía psicoanalítica de Freud. Además, en el contexto del cosmopolitismo, el diálogo cultural entre Oriente y Occidente se hizo frecuente. Al igual que los artistas, los escritores occidentales también se inspiraron en las ideas de las tradiciones culturales de Oriente. «Se trata del interés por las disciplinas filosóficas del Oriente, tan importantes para los escritores, ‘decadentes’ o simbolistas. Ellos se aficionaban al budismo, al taoísmo, al zen y a la teosofía en general,

porque estos sistemas les ofrecían un nuevo modo de acercarse a la realidad y expresar una experiencia personal» (Cantella, 1974: 639).

Paul Valéry, en las postrimerías del simbolismo, empujó la tendencia pionera de la poesía vanguardista: la poesía pura. La obra maestra más conocida de la poesía pura es el poemario *Cementerio marino*, publicado en 1920. Su poética transmite una conciencia panteísta, pensando que la naturaleza y el alma humanas son parte de Dios, omnipresente. Aunque la idea y la realidad son conceptos distintos, son inseparables: «nada es más específicamente real que un deseo, en tanto que deseo: semejante al Dios de San Anselmo, su idea, su realidad, son indisolubles» (Valéry, 1990: 18). Valéry contrasta con la actitud vital oscura y decadente de Baudelaire: «nunca creeré que el alma de los dioses habita en las plantas, y aunque ahí habitara, me importaría más bien poco» (López Castellón, 1999: 22).

Sus letras poéticas parecen requerir una banda sonora, como el acorde de Tristán del preludio de la ópera de Wagner, que logra la sinestesia de la sinfonía enigmática y misteriosa: «estábamos nutridos de la música, y nuestras cabezas literarias únicamente soñaban con obtener del lenguaje casi los mismos efectos que producían las causas puramente sonoras sobre nuestros entes nerviosos. Unos, a Wagner; otros amaban a Schumann» (Valéry, 1990: 14-15).

La poesía pura prueba el poder de sugestión del lenguaje, extrae lo esencial despojado de todo lo que no es lírico. Con la poesía pura, el poeta evoca a un universo eterno y hermético, lleno de luz, tranquilidad y pureza espiritual. Aunque esto es casi un ideal inalcanzable para la escritura de poesía.

Lo más influyente de la literatura de vanguardia francesa en los años de entreguerras fue el surrealismo. Influido por el dadaísmo, surgido en Zúrich en 1916, el evento fundacional de esta corriente en el campo literario fue la publicación en 1924 de *Primer manifiesto surrealista* de André Breton.

España, al otro lado de los Pirineos, recibía entusiasmada las influencias de Francia. A finales del siglo XIX y principios del XX, en España, las generaciones literarias - generación del 98, novecentismo y generación del 27 - desarrollaron sucesivamente las distintas corrientes literarias conservando las peculiaridades nacionales.

La Generación del 98 comenzó en años cercanos a la aparición del modernismo en la poesía en español, iniciado desde Latinoamérica. La primera piedra de los fundamentos del

modernismo es *Azul...* (1888) de Rubén Darío. Las similitudes entre los dos movimientos son la recepción de las influencias del simbolismo, el decadentismo y el parnasianismo francés. La diferencia es que las obras del 98 tuvieron una gran función en la forja y difusión de la ideología política social en España. De hecho, algunos representantes de la Generación del 98, como Unamuno y Azorín, tuvieron experiencia como políticos y articulistas para las cabeceras de los principales periódicos y revistas españoles.

El novecentismo y la generación del 27, a comienzos del siglo XX, tuvieron la poesía pura como punto de partida, y subrayaron el retiro de la poesía del modernismo de las últimas modas. El arte, la cultura y la literatura española tuvo resonancias con las tendencias coetáneas del vanguardismo francés. En España, *Diario de un poeta recién casado* (1916) de Juan Ramón Jiménez, escrito en verso libre, fue el punto de inflexión en la transición del modernismo a la poesía pura. A partir de 1924, Pedro Salinas se unió formalmente al concepto de la poesía pura valeriana (Blanch, 1979: 10). Más tarde, en los años treinta, el ideal artístico del arte por el arte propio de la poesía pura, alejado de las circunstancias vitales de la sociedad, parecía demasiado inaccesible. Contra la rebeldía anterior, se planteó una “poesía impura”, como la definió Neruda. Llegarían en esos años a España la Segunda República y la Guerra Civil. Ante la sangre y las lágrimas de este país traídas por el conflicto y la guerra, escritores y artistas regresaron al humanismo. Poetas como García Lorca, Alberti, Emilio Prados o Vicente Aleixandre plasmaron en su obra el amarillo brillante del sol español y el rojo escarlata de la sangre de la guerra. Bajo la influencia del surrealismo, los poetas de la poesía impura española asumían el compromiso social.

Azorín siempre fue uno de los pioneros de las tendencias del arte, cultura y literatura española. Desde el surgimiento del concepto de la Generación del 98 hasta el vanguardismo durante el período de entreguerras.

Si recorremos la historia literaria española, además de la obra inmortal de Miguel de Cervantes o de Lope de Vega, ¿quién más tiene el estilo sencillo, diáfano, exquisito, delicado, desbordado de pensamientos filosóficos y sensibilidad poética? Azorín fue un maestro ejemplar. Quien no lo entienda podría calificar de infantil su estilo peculiar y sencillo. De este tipo de comentarios habría que sentir pena y lástima porque cada línea que escribió Azorín implicó un esfuerzo, un empeño, un compromiso.

Azorín intentó profundizar en el espíritu de la nación española, como en *El alma castellana*. Trabajó para periódicos durante mucho tiempo, observando incansablemente a sus compatriotas y tratando de encontrar factores positivos en las tradiciones de su alrededor. Viajó por toda España, reanudó la marcha por *La ruta de Don Quijote*, escribió *España: hombres y paisajes* y *Castilla*, mediante pinceladas sobrias y agudas. Todo ello evitando un lenguaje repetitivo, superfluo y redundante, el lenguaje retórico de Góngora. Azorín creó una nueva forma de expresión literaria moderna del español, pues, aparte del contenido, la estética concisa es «en sí misma una forma de revolución» (Zhang, 2013). Azorín escribió con las cualidades básicas de un periodista: la sencillez y la claridad. En «El estilo» (recopilado en *Una hora de España*) explicó por qué: «Lo que vale más en Lope es, indudablemente, lo popular (...) lo primero en el estilo es la claridad. Quien piensa claramente escribe claramente» (UNA: 55). Él ama de manera profunda a la patria, a la naturaleza, a la gente y a cada detalle del país. Esa concisión y esa claridad se debe a que espera que sus artículos «puedan ser leídos por la mayoría» de los compatriotas y «salvar el alma de España» (Zhang, 2013).

La extensa y variadísima obra de este poeta en prosa abarca la novela, el ensayo y el teatro, según la recopilación de los títulos de las obras de Azorín, por el erudito E. Inman Fox en *Azorín: guía de la obra completa* (1992). Desde *La crítica literaria en España* de 1893 a *La hora de la pluma* de 1987, hay, en total, 142 libros. En su obra, Azorín escribió piezas en homenaje a los poetas más famosos de la historia española y habló de sus reflexiones sobre cómo ser un buen poeta. Curiosamente, ninguna de Azorín está escrita en verso.

Sucedió que Azorín fue descubierto por Xu Xiacun y dos importantes poetas chinos, Dai Wangshu y Bian Zhilin, escritores de la nueva literatura china, que tradujeron obras del gentilicio de Monóvar concentrándose en sus dos etapas creativas: la etapa simbolista impresionista 1904-1925 y la etapa de la poesía pura vanguardista 1925-1936.

Dai Wangshu, y Bian Zhilin, dos poetas pilares de la nueva poesía china, pertenecientes a la Sociedad Modernista de los años treinta, buscaron otras obras de Azorín y las tradujeron a prestigiosas revistas como *Ficción Mensual*. La nueva poesía, también llamada poesía del chino vernáculo, poesía moderna o poesía de versos libres, surge en China después del Movimiento del Cuatro de Mayo, y durante el Movimiento de la Nueva Cultura. Aquí se enfrentan los versos contra la nueva estilística del poema. La causa principal de la aparición del nuevo poema es el movimiento del chino vernáculo, dirigido por el literato Hu Shi. Aparte de escribir en chino vernáculo, pretende hacerlo de forma libre; es decir, sin los requisitos ni

las reglas tradicionales de la rima, la sílaba y la métrica de la poesía clásica. Puede notarse una considerable influencia de la poesía de Occidente, por lo que el nuevo poema chino tenía gran variedad de categorías en el ritmo, la forma y el tema.

En el pasado, la poesía china (incluido el poema *fu*, *ci*, *qu*, etc.) había alcanzado logros muy notables. Sin embargo, al llegar el final del siglo XIX y el comienzo del XX, las reglas del verso de la poesía clásica china parecieron rígidas y anticuadas. La exigencia estilística aumentó cuantiosamente los versos sin sentido. Las restricciones de la forma consistían en las antiguas retóricas como el paralelismo, la alusión a los clásicos y la fórmula del verso (la sílaba, la rima y la métrica). Obviamente, esas reglas de la poesía clásica habían impedido la libertad de expresión sentimental de la gente actual, que hablaba con el lenguaje evolucionado hasta el chino vernáculo según la época moderna. El vocabulario utilizado estaba muy desconectado del lenguaje hablado. En cuanto al contenido, era bastante común utilizar la lírica para quejarse la vida y gemir sin estar enfermo. Otros temas de la poesía clásica se centraban en el paisajismo del campo y en la vida agrícola, donde no había ningún reflejo de las nuevas cuestiones surgidas en la vida en las urbes, con la tecnología, ni de la psicología de los ciudadanos modernos.

Por eso, la nueva poesía se convierte en el primer componente fundamental después de estallar el Movimiento del Cuatro de Mayo en 1919. El primer poemario en chino vernáculo fue *Antología de los experimentos* (1920) de Hu Shi, que supuso un aire nuevo en el panorama poético de China. Aunque la primera obra que hizo una contribución significativa a la Nueva Poesía fue *La diosa* (1921) de Guo Moruo, que mostraba una nueva idea del arte con un aspecto diferente. Como ya hemos dicho, el desarrollo de la Nueva Poesía se produce a partir de la renovación de la poesía clásica china. Se ve afectada por las corrientes de la poesía del Occidente que desempeñan un papel positivo en la formación de sus técnicas. Por eso, se produjo gran variedad de tendencias artísticas de la nueva poesía china bajo la influencia de Occidente, como el realismo, el romanticismo y el simbolismo. También aparecieron varias formas, como los versos libres. Durante los años 20, surgió en China la Sociedad de la Luna Nueva, que abogaba por el lirismo bajo la influencia del romanticismo inglés. Poetas representativos de esta sociedad fueron Xu Zhimo, Zhu Xiang y Lin Huiyin. Mientras tanto, la Sociedad del Simbolismo de Li Jinfa y Hu Yepin tomó las técnicas artísticas del simbolismo francés en la creación poética nativa.

La Sociedad Modernista, de gran importancia para toda la literatura china moderna, surgió durante los años treinta, simultáneamente al movimiento de la nueva poesía. Los poetas

de esa sociedad practicaron la poesía pura de Baudelaire y Valéry. Los poetas puros aspiraban a la depuración, centrándose en la idea y la emoción y evolucionando la forma del verso. Más allá de la rima y el metro, buscaron el impulso rítmico, interior y musical, y justificaron el verso libre. Las grandes figuras de la Sociedad Modernista fueron Bian Zhilin, Dai Wangshu, He Qifang, Fei Ming, Xu Chi, Jin Kemu y Nan Xing.

Podemos establecer cierto paralelismo en las obras de Azorín y Dai Wangshu, autores ambos de gran sensibilidad poética. Por un lado, persiguen la finura y la elegancia artística; por otro, se inclinan hacia el compromiso sociopolítico, encontrando un equilibrio entre ambos extremos, sin llegar al “arte por el arte” ni a la denuncia social exclusiva. La actitud creativa de los dos parecía más moderada. Bajo esta premisa, notamos que en la etapa del simbolismo de los dos autores, el empleo del símbolo, la sinestesia y la metáfora muestra un mundo subjetivo y polisémico, alejado de la representación del realismo. Ello podría provocar confusión a los lectores comunes; sin embargo, los temas e imágenes, tanto en Dai como en Azorín, resultan comprensibles. Su fuente de provocación en la estética simbolista toma de cerca a la rutina cotidiana del público y se basan en los detalles habituales de la vida: un paraguas, una taza, una palmatoria... Además, los estilos de lenguaje de los dos tienen características comunes: concisión, claridad y sencillez. La sintaxis es simple; los lectores, en general, pueden leerlo sin dolor de cabeza.

De 1928 a 1930, Dai Wangshu y Xu Xiacun cooperaron en completar la traducción al chino de la versión francesa de *Espagne*, que incluía una selección de textos de *Los pueblos*, *España* y *Castilla*, obras de la etapa del simbolismo impresionista de Azorín. Tomemos como ejemplo «El gran hombre en el pueblo», recopilado de *Los pueblos*, dedicado a Emilio Castelar. Retirado en Levante, ya en el ocaso de la vida (murió pocos meses después), vivía en plena felicidad y tranquilidad con su familia. Azorín presentó una escena cotidiana de este gran hombre, echándose una siesta en el jardín de su casa, en una tarde soleada suavemente cálida:

Hay entre la fronda del arbolado, en lo más recóndito y umbrío del jardín, un cenador tapizado de enredaderas y pasionarias. Aquí se sienta el hombre ilustre. La bravía luminaria solar inunda la campiña; los matices y gradaciones del verde han desaparecido; la vega es un manchón de azul negruzco. Todo calla; el surtidor de una fuente susurra, y las cigarras cantan con sus chirridos clamorosos (PUE: 115).

De este párrafo citado, el traductor chino Dai alteró en el texto traducido el matiz del original «enredaderas y pasionarias», por «las flores de campanilla y barringtonia racemosa» *qianniuhua he yuruihua* (牽牛花和玉蕊花) (Dai trad. 2013: 163). Las flores aportan belleza

visual y un aroma al olfato, lo que resulta en un efecto de sinestesia. Además, la campanilla es una especie de flor silvestre agradable a los sentidos. La flor de campanilla se abre por la mañana y se desvanece por la tarde, simbolizando así la corta duración de la belleza: solo una mañana. También indica que la juventud y el tiempo vital del gran hombre se están marchitando. La pasionaria del texto original, según la tradición cristiana, simboliza la pasión de Cristo (Fernández Merino, 2013: 188). En esta tarde tranquila de siesta, solo se oyen los chirridos de las cigarras. En *Los pueblos*, Azorín aludía a la fábula clásica de Esopo, «La cigarra y la hormiga». Los chirridos de las primeras nos ambientan en el verano cálido, pero son también un aviso de la proximidad del final de esta vida de cigarras (Ortiz de Urbina, 1990: 114). En el primer ensayo de *Los pueblos*, «La fiesta», Azorín señaló: «Nosotros los poetas somos como las cigarras; si las calamidades y desgracias de la vida nos dejan, cantamos, cantamos sin parar; luego viene el invierno, es decir, la vejez, y morimos olvidados, desvalidos» (PUE: 16). Como vemos, estas colecciones de ensayos de Azorín tienen los trazos concisos y los colores subjetivos característicos del impresionismo, y el uso de la sinestesia y de elementos referenciales propios del simbolismo, lo que sugiere un mundo espiritual profundo.

Desde 1932, Dai tradujo otros ensayos seleccionados de la obra *Una hora de España*. En los ensayos, el autor se centra en los paisajes impresionistas del contexto histórico del Siglo de Oro, y hace retratos de los pueblos intrahistóricos. Es decir, las gentes de la masa sin importancia que normalmente estaban fuera de la atención de los estudiosos, y fueron adornos del canon histórico. Al parecer de Azorín, los personajes intrahistóricos forman las raíces de la tradición. Vivían con integridad y encarnaban las valiosas características del espíritu español. Las personas, incluso sin mencionarse en las crónicas formales, dominaban los conocimientos en su campo profesional como artesanos.

En «Un hidalgo» (título de otro ensayo de *Espagne*), el amo al que servía el conocido Lazarillo de Tormes se convierte en protagonista. Este hidalgo mentiroso que realmente era un escudero recibe la alabanza de Azorín por mantener la bella virtud de la tradición española. Nunca pidió comida al otro, aunque no le quedara pan en su alacena. El autor se enorgullece de este espíritu caballeresco:

Esto era en 1518, en 1519, en 1520, o en 1522. En este mismo siglo, una mujer, gran penetradora de almas – Teresa de Jesús –, escribía lo siguiente en el libro de *Las fundaciones*: «Hay unas personas muy honradas, que, aunque mueran de hambre, lo quieren más que no que lo sientan los de fuera».

Ésta es la grandeza española: la simplicidad, la fortaleza, el sufrimiento largo y silencio bajo serenas apariencias; ésta es una de las raíces de la patria que ya se van secando (PUE: 149).

En el período de vanguardia de ambos escritores, Valéry, como pionero de la poesía pura, había puesto reglas muy exquisitas: el lenguaje poético elimina los componentes no líricos, pretendiendo lograr una purificación casi química, la cristalización de los versos. El lenguaje sugestivo de la poesía, mediante el uso de la metáfora, evoca un estado hermético, puro, luminoso y eterno. Sin embargo, para este reino de plena tranquilidad sugerido por la poesía pura, Azorín y Dai recurrieron a la tierra mundana. Lo que querían evocar era un mundo eterno armonioso, tranquilo y feliz donde conviven la naturaleza y el ser humano. Ninguno de los dos se opuso al uso de la prosa en el poema.

En la literatura europea de vanguardia representada por el surrealismo, gran cantidad de obras están llenas de inquietud y pánico frente a la violencia sangrienta de la guerra, huyendo de la realidad y entrando en sueños y fantasías como el fin del mundo.

En contraste, en la poesía de Azorín y Dai, fluye la tranquilidad de meditaciones profundas sobre la existencia humana. La actitud literaria de Dai hacia la vida está inclinada hacia el silencio pacífico y vacío del taoísmo y el budismo. La actitud vital y la conformidad con el destino de Azorín se aproxima a los filósofos clásicos de la antigua Roma y Grecia, como Platón, y a los clásicos del misticismo. Pero Azorín y Dai no fueron filósofos, sino autores con pura sensibilidad poética.

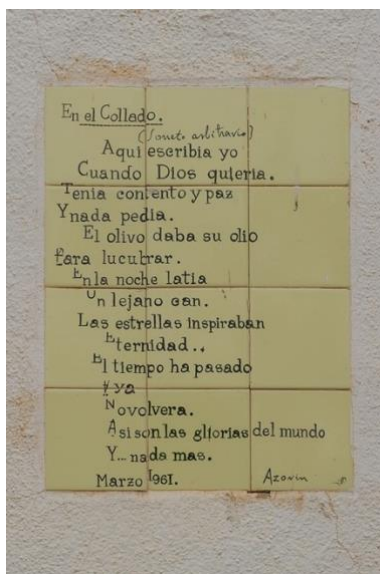


Ilustración 6: una de las casas perteneciente a la familia de Azorín, localizada en Collado de Salinas, donde Azorín empezó a escribir, y un soneto en los azulejos en la pared.

Bian Zhilin es un poeta de la Sociedad de la Luna Nueva a fines de los años veinte y de la Sociedad Modernista durante la siguiente década. Finalizó la traducción seleccionada de una serie de obras de la etapa de poesía pura y el vanguardismo (1925-1936) de Azorín, como *Félix Vargas y Blanco en azul*, durante los años treinta y los cuarenta. El lenguaje de Azorín en esa etapa fue más conciso, transparente y cristalino que antes. En su prosa, meditó sobre la relación entre el espacio y el tiempo, acercándose a la filosofía del tiempo psicológico del filósofo Bergson y a la narrativa de Proust. Dentro y fuera del tiempo presente, el pensamiento dividió el espacio en fragmentos en un instante: una realidad deformada hacia lo onírico. Por ejemplo, en el capítulo «Blancura» de *Félix Vargas*: «¿Santa Teresa? ¡Qué distancia se encuentra! La carta se halla sobre la mesa; su tamaño ha crecido; aparece ya como una vasta blancor» (FEL: 16-17).

Una de las obras más surrealistas de Azorín fue *Pueblo: novela de los que trabajan y sufren* (1930). La obra se hace eco de que el mundo que Azorín llama eterno no está en otra parte, sino que existe en el fondo de todas las personas comunes. El mundo se ha desarrollado desde las tradiciones culturales romanas y griegas hasta la época actual. En tal mundo, han vivido con igualdad, más que los adinerados, los trabajadores, mineros, campesinos y los pobres que no tienen hogar. En el capítulo «Luz cálida» de *Pueblo* leemos:

Respirar fuerte; en tanto que los ojos nos dicen lo que la lengua no tiene necesidad de decirnos. La luz que va pasando callada y suave; con sensación de satisfacción. Sonrisa de liberación. Tener miedo antes a la pobreza; sentirse antes angustiado por la necesidad; desear antes que terminara nuestra angustiosa situación. Y ahora, cuando nos vemos libres del terror que nos amenazaba; cuando ya no nos amaga el peligro que teníamos, darnos por contentos con todo: con la pobreza, con la casa reducida, con la comida exigua. La conformidad con lo que nos rodea, con tal de que la crueldad que se cernía sobre nosotros no nos aprese. Todo encontrarlo bien, con tal de no vernos amenazados por el terrible azote. Desdeñarlo todo; transigir con todo, con tal de vernos libres y dueños de nuestra libertad y de nuestra vida. La luz benéfica nos consuela y nos conforta. Aún en los mayores dolores, unas palabras de consuelo traen a nuestro espíritu un poco de sosiego; aun en los trances más penosos, si una mano amiga se ase de nuestra mano, sentimos menos la amargura que experimentamos (Azorín, 2012: 229-230).

En Azorín habita un hombre retirado al estilo de Montaigne o un monje de la escuela estoica antigua. Hay un hogar eterno del espíritu humano, unido a la evolución cíclica inmutable de la naturaleza. Esta armonía entre el hombre y la naturaleza se refleja en el pueblo de Levante lleno de la luz, paz y amor que describe Azorín en «Primavera, Melancolía...» de *Lecturas españolas*:

Un amigo llega a mi casa después de una larga correría por Europa.

–Ahora– me dice – me marchó a encerrarme en el pueblo. Ya lo conoce usted. Es un pueblo claro y silencioso de Levante. (...)

...Oigo las campanas lejanas tocar a las primeras misas. Hay en esta hora matinal una viveza y una transparencia que no hay en las demás horas del día. El aire parece de cristal; las montañas remotas parecen de porcelana. (...)

Respiro a plenos pulmones el aire saturado de jazmines y lilas. (...)

Los libros que yo leo son sencillos y claros. Detesto los libros largos y confusos. ... No sé tocar el piano; pero tengo una pianola y cerca de ella, al alcance de la mano, un rimero de piezas de Beethoven, de Mozart y de Wagner. En las paredes de mi casa no hay ningún cuadro al óleo; como no puedo poseer grandes lienzos de Velázquez, Veronés, Tiziano y Goya, tengo de ellos hermosas fotografías. Me gustan, sobre todo, Tiziano, Goya y Velázquez. Cuando me canso de leer y escribir, me siento en una mecedora y dormito frente al jardín, lleno de aromas y de silencio

(1912b: 141- 143).

Podemos ver y detallar la estrecha relación entre Azorín y la literatura china moderna a partir de la Sociedad Modernista de la nueva poesía china. En 1990, el poeta Jin Kemu escribió: «Estos artículos (de Azorín) son breves, cada uno de ellos tiene solo unas dos mil palabras. Pueden clasificarse como prosa poética o novela, o en ambos géneros. Tiene un estilo claro, minucioso y llano, es natural ver la idea, y algunos son como los poemas de Ruan Ji y Tao Qian¹⁰» (1996: 387). Zeng Zhuo, poeta que pertenece a la Sociedad de Poesía de Siete Hojas con el poeta Ai Qing, habló de Azorín en su antología *Teoría de la poética*, entre cuyos textos se encuentra «Pequeña colección de Azorín»: «Él (Azorín) es uno de los pocos autores de ensayos en el mundo de hoy, acaso el mejor» (Zeng, 1994: 351) También dijo:

Azorín, como muchos otros autores famosos, ama este mundo. Pero el mundo parece traerle mucha desolación. Bajo su amor, podemos sentir una profunda compasión triste. Este amor y una melancolía impregnaron sus obras a la vez. Baudelaire estaba indignado, su decadentismo se convirtió en su arma y fue acusado de ser un loco por una sociedad de injusticia y caballeros hipócritas. A Azorín le faltó tal furor. Lógicamente, él no fue un luchador. Estaba buscando un poco de calor en el cielo y la tierra. Mediante la obra, transmitió el calor a los lectores (1994: 352).

Para evitar confusión, ordenamos en un hilo diacrónico el modernismo al vanguardismo, junto a las corrientes pertinentes, que surgieron en Francia, España (Azorín) y China:

¹⁰ Ruan Ji (阮籍, 210 d. C. -363. d. C), poeta y músico chino, cualificado como uno de los siete sabios del bosque de bambú. Tao Qian es el nombre original del poeta Tao Yuanming (陶淵明, 365 d.C-427 d. C), nació en una familia de tradición política. Tao Yuanming no le gustó trabajar en el sistema del gobierno. Gozó de la vida en el campo. Su obra poética tiene influencias del confucionismo y el taoísmo.

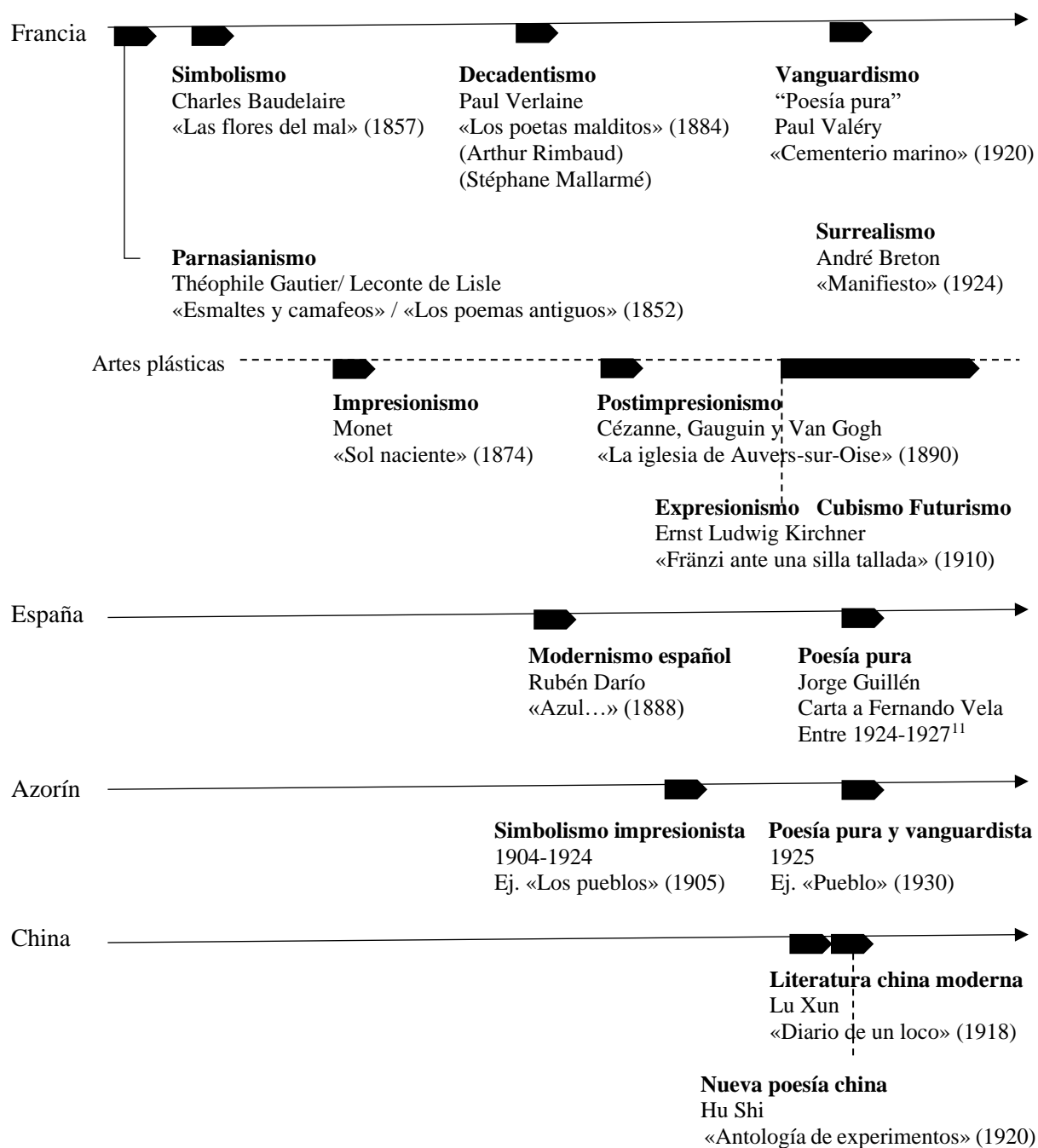


Tabla 8: evolución literaria del modernismo/ vanguardismo en Francia, España (Azorín) y China.

¹¹ «En un cierto momento, entre 1924 y 1927, las ideas estéticas de otros autores extranjeros quedaron como postergadas, en algunos poetas españoles, por el magisterio prestigioso de Paul Valéry. Así lo manifestaba, por ejemplo, Jorge Guillén, en su famosa carta a Fernando Vela en 1926: ‘¡Qué lejos está todo este misticismo (de Bremond), con su fantasma metafísico e inefable, de la poesía pura según Poe, según Valéry o según los jóvenes de allá o de aquí...!’» (Blanch, 1979: 10).

2.3 La poesía clásica china de Azorín

Es diciembre del quinto año del reinado del emperador Chongzhen, y yo vivo en el Lago del Oeste. Ha estado nevando tres días. El sonido de personas y pájaros ha desaparecido. Al día siguiente atardece, piloto una barca, llevo abrigo y hornillo, voy solo al pabellón, que está en el centro del lago, a ver los paisajes nevados. Hay cencellada vestida de blanco celeste y nubes, montañas y un lago, en toda la blancura desde el cielo a la tierra.

La sombra en el lago es solo una huella en la línea del pasillo, un punto negruzco en el pabellón, una mancha negra que es mi barca, y los pasajeros son como dos o tres puntos negros.

Llego al pabellón, se encuentran dos personas sentadas en la alfombra, un chiquillo ayuda con el fuego del hornillo a calentar alcohol. Al verme, se alegran: «¡Un compañero de la nieve en el lago!». Me llevan a beber. Bebo tres vasos y me despido de ellos. Les pregunté sus apellidos, son de Jinling¹², están aquí de paso. Entro en la barca, el remero parece decir para sus adentros: «Vaya con la gente caprichosa igual que usted, que salga con el frío para contemplar la nieve, ¿habrá otra persona cautivada tanto por el paisaje?»

(*Contemplación de la nieve en el centro del lago* de Zhang Dai, transcripción del chino moderno, ver Zhang, 1982: 26)¹³.

El Lago del Oeste representa el punto natural más atractivo de la ciudad de Hangzhou por las vistas paisajísticas, que gozan de la montaña, de la pagoda y de las arquitecturas históricas en la orilla. Con el frío glacial casi no había nadie en la noche, pero, fascinado por la belleza del Lago del Oeste, el protagonista toma una barca que le lleva hacia el pabellón en el centro del lago para disfrutar de los paisajes nevados. Ha estado nevando durante tres días consecutivos, los árboles se han escarchado y el suelo está cubierto de nieve espesa. La superficie del lago es como un espejo que refleja una inmensa blancura en el cielo. El ambiente solitario representa el interior del personaje, que está como los paisajes nevados, tranquilo y sereno. La característica más destacada de este breve texto es la escritura concisa, que combina la narrativa, la descripción del paisaje y el lirismo, expresando la extensión infinita del cielo y la tierra y el reino del silencio en la atmósfera. Muy familiar, ¿no? También encontramos experiencias similares en la prosa de Azorín: la misma expresión, el mismo estado de ánimo del autor, la misma escena blanca:

¹² *Jinling*, nombre antiguo de la ciudad Nankín.

¹³ (Texto Original) 崇禎五年十二月，余住西湖。大雪三日，湖中人鳥聲俱絕。是日更定矣，余拏一小舟，拥毳衣炉火，独往湖心亭看雪。雾凇沆砀，天与云与山与水，上下一白。湖上影子，惟长堤一痕、湖心亭一点，与余舟一芥、舟中人两三粒而已。到亭上，有两人铺毡对坐，一童子烧酒炉正沸。见余，大喜曰：“湖中焉得更有此人！”拉余同饮。余强饮三大白而别。问其姓氏，是金陵人，客此。及下船，舟子喃喃曰：“莫说相公痴，更有痴似相公者！” (Zhang, 1982: 26).

Don Juan, D. ^a María y Pepita están sentados ante la chimenea; las llamas bailan, ondulan, lamen la negra losa del hogar. Han llamado allá fuera, en la puerta.

—¿Quién será? (...)

Ha caído durante todo el día una espesa nevada; La inmensa llanura sembradiza que rodea la vieja ciudad está blanca; Los olivos son penachos blancos; Las cepas de las viñas, sepultadas en la nieve, son montoncillos blancos; tal vez por los caminos se ven las hondas huellas de las ruedas de un carro y las pisadas —que cruzan á una parte, que torna luego á la otra— de un viandante...

(«La velada», PUE: 157-158).

Llegamos ahora al pueblo mediterráneo más representativo de España, hay una infinidad de campos cultivados de viñas y de olivares. En el frío invierno, cae la nieve incesante en la tierra, los agricultores terminan un día de trabajo, regresan a sus casas, arrojan robustos tallos de olivo a la chimenea para avivar el fuego, y charlan durante la reunión nocturna en «La velada» (PUE: 157).

Zhang Dai (张岱, 1597-1689), el autor de la primera escena descrita, es igual que Azorín, ya que su escritura también es musicalidad: «El día siguiente atardece,/ mando un barquillo,/ llevo abrigo y hornillo,/ voy solo al pabellón en el centro del lago a ver los paisajes en la nieve», *Shiri gengding yi,/ yu che yi xiaozhou,/ yong cuiyi luhuo,/ duwang huxinting kanxue* (1982: 26). Después de tres versos pentasílabos, la combinación de una consonante más una vocal. Cada uno de los tres primeros versos de la frase es pentasílabo, posee cinco caracteres, pero de pronto el último verso se alarga hasta un heptasílabo (siete caracteres). Este aumento de sílabas hace que el lector sienta de forma acentuada los dos primeros caracteres del último verso: «voy» «sólo» *du wang* (独往), y así enfatiza el color de la soledad. En cambio, en Azorín, las frases cortas y breves dan un toque musical rápido, un impulso espontáneo al final con la epístrofe «blanco», y el cambio de longitud de cada frase aporta toques musicales variadas y provoca ondas sonoras al leerlo en voz alta. Zhang Dai, al conocer las artes plásticas, se asemeja a Azorín. Sobre papel de arroz de acuarela clásica china, se desarrolla la imagen paisajística de la nieve pura y limpia de la escena. El color original del papel es blanco, de modo que no hace falta pintar la nieve. Es lo que se conoce como «dejar en blanco» ¹⁴. También

¹⁴«Dejar en blanco», *liubai* (留白): el espacio en blanco proviene primero de las pinturas chinas, porque algunos espacios en blanco se usaban a menudo en pinturas chinas para representar el agua, las nubes y el viento en la imagen, aprovechando del color natural, puro, transparente de la naturaleza. Más tarde, se aplicó a la literatura y a la caligrafía para que las imágenes y el diseño de toda la obra fuese más coordinado y exquisito. El autor deja intencionalmente espacios, algo sin decir, para provocar la imaginación del espectador o lector.

destaca el empleo de la técnica del «trazo lineal»¹⁵, con una sencilla y lisa línea negra traza la silueta de la arquitectura y trata a los personajes sobre la nieve, formando el contraste del blanco y negro, del todo y la parte; también el contraste del color y el diseño de la imagen entre el trasfondo y el detalle.

Zhang Dai y Azorín son, seguramente, filósofos de la vida al describir paisajes. La espesa nevada significa que hay poca gente fuera de casa, la gran soledad predomina en el ambiente, pero en la inmensa tranquilidad el escritor encuentra serenidad, pues, en el centro de la imagen está la amabilidad y el gran amor entre las personas.

Es una situación que trata de la unión armoniosa del pensamiento filosófico y la emoción del observador con la apreciación del paisaje. Lo que ambos (Zhang Dai y Azorín) quieren expresar es que, ya desde la antigüedad, los escritores se enfrentan a la soledad y a las posibles dificultades de la vida, y muestran una actitud de vida que se ajusta a la «meditación para lograr la tranquilidad interior», transmitida por el catolicismo en un caso y, en el otro, por el confucianismo, el budismo y el taoísmo tradicionales.

En cuanto a la estética de la poesía china clásica, según la definición del estudioso Chen Guojian, primero se produce el «emparejamiento o combinación de la poesía con la música»; después un «estrecho vínculo de la poesía con la pintura. Como uno de sus motivos favoritos es la exaltación de la naturaleza y la descripción paisajística, en numerosos poemas aparece la pintura, y muchos autores se convierten en excelentes pintores»; por último, hay una «poderosa influencia del confucianismo, del budismo y del taoísmo, tanto en los temas como en el contenido (...) Por otro lado, los postulados budistas que han tratado la absoluta despreocupación por los intereses materiales mundanos, la extinción de toda pasión e inquietud y la superación o purificación del alma etc. han dado origen a muchas obras que exhortan a la vida retirada y tranquila» (Chen, 2001: 59).

Los escritores orientales querían leer y embeber la esencia de sus obras o, mejor dicho, establecer el diálogo entre Oriente y Occidente mediante la traducción de sus escritos. En la intersección entre los tiempos antiguos y modernos, encontraron las pinceladas y las técnicas de la escritura de paisajes (la nieve, el atardecer, etc.), sobre todo, los contrastes de *yin* y *yang*

¹⁵«Trazo lineal» (白描): como un método de expresión artística-literaria, se refiere al uso de la pluma y la tinta más concisa, sin exageración, sin ornamentación superflua, para dibujar una imagen vívida. Así, el texto es sencillo y conciso.

(la «amistad» vs la situación «solitaria» y el «frío» de la nieve exterior vs el «calor» del interior de los edificios). La descripción de los paisajes en sus obras refleja el estilo de vida interior, tan familiar a la escritura clásica oriental, de este maestro español contemporáneo, Azorín.

Ha terminado el poeta su lectura —la lectura del capítulo antecedente—y todos han guardado silencio; estaban allí, con el poeta, el novelista y el autor dramático. Susurrando lentamente, muy lentamente, el poeta lo que iba leyendo. Desde su sitio, con los ojos entornados, contemplaba el novelista el paisaje; había, primero, una masa tupida de verdura; luego una faja amarilla, de arena; al final, una zona de azul, el mar. Daba vueltas en su magín el novelador a los diversos colores que habría de emplear para describir el paisaje. Lo primero eran los verdes; tenía a su disposición los verdes siguientes; verde cobalto, verde Prusia, verde ceniza, verde vejiga. Como había visto la denominación de todos estos verdes en un antiguo muestrario de colores, no sabía si actualmente los nombres serían los mismos. En todo caso, podría rectificar. Todo consistía en ponerse de acuerdo con algún pintor. El ciprés lo haría de verde cobalto y el naranjo de verde ceniciento. Verde Vejiga habría de emplear para pintar el claro y fino césped. La vista se alargaba hacia la dorada arena de la playa; allí tenía toda la serie de los amarillos: el amarillo de Nápoles, el amarillo mineral, el amarillo oro, el amarillo índico. La voz del poeta seguía en su lentísimo murmurio. El novelista no abría del todo los ojos, puesto que miraba y veía mejor teniéndolos entornados que teniéndolos abiertos por completo. El mar requería un azul apropiado; apropiado, según bonanza o alteración, según la orilla o alta mar. Lo que el novelista contemplaba era una ancha faja calmosa, tersa, inalterable. Debía de ser en el Mediterráneo, y no el Atlántico. Dudaba el novelista entre uno y otro mar. Para unas escenas quería el Mediterráneo y para otras el Atlántico. Azules podían ser el azul cobalto, el azul Amberes, el azul Prusia, el azul cinéreo. Todos estos azules podían dar la impresión exacta del mar. Exacta hasta cierto punto. La dificultad estaba luego en ensamblar los diversos aspectos del paisaje y formar, con bosque, playa y mar un conjunto armónico

(en el capítulo «Soñaba que soñaba» de *La isla sin aurora*, Azorín, 1944: 13).

Pongamos otro ejemplo, *La isla sin aurora* (1944), la penúltima novela de Azorín es sobrenatural y maravillosa, pero incomprensible. Trata sobre tres protagonistas sin nombre, un poeta, un novelista y un dramaturgo, que viven en un mundo entre la realidad y fantasía. Durante un viaje oceánico que transcurre como un sueño con destino a la isla que da título al libro, los personajes observan el paisaje natural de la tierra y las islas, el cielo y el mar. Todo ello puede entenderse como la descomposición del mundo literario y espiritual de Azorín en tres escritores diferentes que se comunican en diálogos fragmentarios. Cada uno de ellos ha inspirado los paisajes naturales observados durante el viaje, y expresan su idea de la creación desde diferentes perspectivas. Las oraciones en la novela son cortas, llenas de ansiedad irreparable por un paso del tiempo sin retorno. Al mismo tiempo, entre estas oraciones refinadas solo quedan apenas sustantivos y adjetivos que representan la naturaleza. Hay una gran cantidad de frases cortas con ritmo, imagen y emoción poética. En términos de ritmo, el sentido de la música de Azorín se basa, como siempre, en la melodía de las notas naturales y la belleza del ritmo de las palabras y frases. La brevedad rítmica y el artificio musical de la

poesía no destruyen la fluidez natural del habla cotidiana de un idioma, al igual que en la poesía china antigua. Ocurre algo idéntico en los pasajes que hemos citado: también contienen versos armoniosos y regulares: «verde cobalto, verde prusia, verde ceniza y verde vejiga». Del mismo modo, las imágenes, los colores y la composición evocados por estas frases breves pueden brindarnos el disfrute visual de la pintura y asociarse a un elegante dibujo de tinta en la mente del espectador. Los colores específicos se ajustan y se adaptan en la paleta de un poeta que puede dibujar. No solo hay colores del oeste, sino también pigmentos del este, como el amarillo índico y el «verde vejiga», el último considerado como uno de los principales colores de la aguada de la pintura china (Enciclopedia moderna, 1851: 629). Asimismo, Lao Tzu dice en el *Tao Te Ching* que: «Los que llegan al conocimiento de su verdadera Esencia, logran la tranquilidad completa», y «¡Oh, lo que nació antes del cielo y la tierra!, que vive en la tranquilidad, que no tiene forma, que es lo más sutil, unido y lo único existente, que reside en todas partes, ilimitado, invencible, ¡la Madre de todo! A ti se te llama Tao» (Antonov *ed.* 2008: 10, 14). La poesía china siempre ha enfatizado la belleza de la filosofía, incluido el reflejo de los buenos méritos de la tranquilidad y la armonía. La atmósfera presentada por Azorín en este párrafo es una manifestación de su nivel filosófico interno, como siempre, tranquilo y constante, y persigue la unidad armoniosa del estado de ánimo y de la naturaleza.

Con respecto a la caligrafía, se observa otra afinidad de la idea azoriniana con la literatura tradicional china, que es la sencillez y la precisión: cada carácter chino aparece como un compuesto individual del significante y el significado. El idioma español es una lengua romance, procede del latín hablado, y consiste en un sistema fonético con significado y significante en cada palabra que varía según su posición con respecto a otros constituyentes sintácticos vecinos y al contexto. Captamos este compromiso en torno a la lengua española de Azorín en palabras como las de *El enfermo* (1943): «Ambiciona al presente expresar con la menor cantidad de términos la mayor suma de ideas. Y no la mayor suma solamente, sino la mayor suma con la mayor exactitud» (1943: 59-60).

Para introducir la sencillez en el significado de cada palabra, las «entidades abstractas» (Saussure, 1972: 208) del chino en el lenguaje clásico del poema, la prosa y otros géneros literarios, debemos presentar antes que nada la diferencia fundamental entre el sistema del lenguaje escrito del chino y del español. Aquí nos postulamos a favor de cierta teoría semiológica, citando la opinión del padre de la lingüística, Ferdinand de Saussure, en la famosa obra *Curso de lingüística general* de 1916, sobre discrepancias en las lenguas china y española:

... El inglés da un lugar más considerable que el alemán a lo inmotivado; pero el mejor ejemplo de lo ultralexicológico es el chino, mientras que el indoeuropeo y el sánscrito son muestras de lo ultragramatical

(traducción en castellano, ver Saussure, 1972: 208).

El chino escrito pertenece, pues, a un sistema de escritura de miles de signos gráficos y pictográficos. El sistema oral y de escritura del español, que es un descendiente del indoeuropeo, depende mucho de la gramática y de dotar de significado y significante a la palabra y está relacionado estrechamente con el contexto. Llama nuestra atención que los caracteres chinos en cada individuo desde la antigüedad contengan cierto carácter de estética pictórica. En la ilustración, observamos que el significado de «sol», «luna», «nube» y «lluvia» se pueden representar en un solo carácter, y su evolución se remonta a la antigüedad. Se basan en un deseo de dibujar la realidad, de resumir el concepto de la naturaleza en un pequeño dibujo, en un carácter chino pictográfico. Esto es el opuesto exacto de las reglas de los idiomas occidentales. Por eso, se explica el motivo de la autosuficiencia de un carácter chino escrito, cuyo significado (del chino pictográfico) no depende tanto del valor comparativo como de su orden en la frase (el significado de una palabra del español depende mucho del contexto gramatical de la frase). Por lo tanto, la belleza de los caracteres chinos que se muestran a través del estilo de prosa de Azorín tienen algo en común, que las oraciones y el vocabulario son concisos, claros y precisos.



Ilustración 7: evolución de caracteres chinos ¹⁶.

¹⁶ La ilustración de la evolución de caracteres chinos procede de la página web adwzw.com

De alguna manera, la estética clásica china se fue a las montañas y se escondió en el alma de Azorín. Las pinceladas de Azorín cruzan el mar y regresan al este. Los escritores chinos tienen un eco estético, espiritual e incluso revolucionario en la sociedad. En la tierra del este, no solo se renovaron el arte y la literatura, sino que también hubo una tendencia de pensamiento hacia la transformación ideológica social en sus contemporáneos. Por lo tanto, no nos extraña que lo que señala Gil Albert en el interesante cuento «El secreto oriental»:

El propio Azorín dice que Oriente late en el fondo de Valencia; pero lo musulmán lleva siempre, oculto en su porte indolente, un alfanje; no, el Oriente de Azorín es otro, y su pase hacia él está alimentado por Montaigne, que es el pensador más usado por Azorín, y que mejor le sienta. Hay un lado de Francia que me ha hecho considerarla como la China europea; y es el lado de su sensatez, de su ecuanimidad y, posiblemente, de su descreimiento. Azorín crea en Castilla, pero baja a París, que se conoce al dedillo, para pasearse por las orillas del Sena, escudriñando, con su rostro impassible y un tanto inerte —pensemos quiénes tienen esas caras—, las barraquetas de los viejos libreros. Su Francia no es Pascal, ni Hugo, ni Baudelaire, es Miguel de Montaigne. Ese apartamiento lleno de curiosidad, esa templanza, esa mirada de desdén, humanísima. Y silencio en torno, y tiempo a lo lejos. Ninguna cultura ha necesitado tanto de esos dos componentes intocables, el silencio y el tiempo, como la china, que se mueve entre porcelanas y que por ello necesita ser precavida, lenta de modales y ceremoniosa. Nietzsche, que nos volvemos a encontrar al final, consideraba que el chino es un tipo bien logrado, es decir, más resistente que el europeo, dijo; con la resistencia, diría yo, de la goma —Ortega y Gasset le aplicó la del edredón» (Gil-Albert, 1985: 30-31).

2.4 Azorín traducido en China

«Un renacimiento es sencillamente la fecundación del pensamiento nacional por el pensamiento extranjero. Ni un artista ni una sociedad de artistas podrán renovarse—*ser algo*— o renovar el arte sin una influencia extraña»

—Azorín, 1913, ver 1961: 24

A un traductor profesional se le considera que trabaja el texto, y la tarea es comprensible. Según el maestro de traducción Yan Fu, los principios que debe perseguir un traductor son «fidelidad, expresividad y refinamiento» (principios traducidos por López García, 1996: 569). Un traductor trata la traducción literaria con obstáculos frente al verso métrico, los versos libres y el poema en prosa, y su trabajo final alcanza con mucho esfuerzo los dos primeros objetivos planteados. A lo largo de la presente tesis, pretendemos desvelar el caso de Azorín con los poetas chinos, justificando que solamente un poeta puede traducir la obra de otro poeta del idioma de partida al de llegada con un alto refinamiento en el campo de lo literario-artístico. Solo cuando un poeta traductor con el más alto nivel de escritura en su idioma materno es competente también en el idioma extranjero, sabe el estilo, el tema que está tratando y el trasfondo histórico-literario, etc. Y, cuando el poeta traductor tiene predilección por la obra original seleccionada y valora mucho al autor original, la voluntad de perfeccionar el trabajo está por encima del compromiso. Esta traducción se trata de un trabajo de artesano, una comunicación del pensamiento, del espíritu y del alma a través del tiempo y el espacio de dos mundos. En este caso, el poeta traductor se inspira pensando en acoplar una obra literaria en su lengua materna. En tal caso, el texto traducido puede considerarse como una labor del maestro, que se ajusta al trabajo original, donde brilla la innovación en los matices vertidos.

Justamente, esta última situación es la que les ocurre a Azorín, Xu Xiacun, Dai Wangshu y Bian Zhilin. Sobre todo, la traducción excelente de estos tres escritores chinos, basada primero en una comprensión completa del trabajo original, que pulen y difunden con sus propios rasgos de escritura en la traducción. Asimismo, consideran ajustar algunos matices del original de acuerdo con el código cultural de los receptores, lectores chinos del texto traducido. Además, las experiencias de lecturas y traducciones literarias les ayudan a cultivar la sensibilidad artística e interiorizan los conocimientos de las Letras nativas y extranjeras. Así, estas ventajas los vuelven ágiles en la inserción, la parodia y la cita intertextual de la obra de otros escritores famosos leídos y traducidos de la literatura mundial como Baudelaire, Paul

Valéry, Virginia Woolf y otros autores de primera clase - por la lectura de cuya obra también Azorín muestra predilección. Incluso la renovación de la propia escritura de alguno de ellos se debe a sus traductores. En este caso, los traductores que referimos van a comprender mejor las huellas de otros autores que están ocultos en el original de Azorín, y son capaces de reproducir este tipo de matices en el texto traducido. Por todas esas cualidades, mostradas en Xu, Dai y Bian, se puede considerar que su traducción es esclarecedora e incluso enriquecedora de la obra original.

Ya sabemos que Azorín es un gran escritor occidental del siglo XX, y un excepcional poeta en prosa. El aroma exhalado por su obra muestra afinidades con la estética de la poesía clásica oriental. Azorín es el precursor noventayochista español, difusor de la independencia y la libertad. Las ideas claves del 98 coinciden totalmente con la demanda de los integrantes chinos del Movimiento de la Nueva Cultura. Más tarde, los poetas pilares de los años treinta de la nueva poesía defendida por el Movimiento del Cuatro de Mayo de China, Dai Wangshu y Bian Zhilin, fueron los introductores y promotores de Azorín. Por lo tanto, tanto los pensamientos, sentimientos y estilo de escritura originales de Azorín, como el que reproducen los poetas y ensayistas chinos, a través de la traducción, han ejercido una repercusión enorme en los círculos literarios y artísticos de China. Además, los literatos chinos, en el período de modernización de la sociedad del país, ocupan también posiciones importantes en el terreno de la política y el campo del periodismo. Ocurre lo mismo también en España, en la misma época, donde los artículos publicados de Azorín también tienen una gran repercusión para la política del país. Por lo que podemos ver, varios ensayos de Azorín fueron seleccionados por los traductores, y se publicaron en revistas o periódicos de Pekín, Shanghái, Tianjin y Hong Kong.

En la siguiente tabla resumimos la trayectoria de Xu Xiacun, prosista, ensayista, estudioso de la literatura meridional de Europa y primer introductor chino de Azorín. La tabla se focaliza en buena parte de la obra azoriniana en el periodismo chino, desde 1927 hasta 1988:

Año	Traducción de Azorín	La publicación en revista / libro	Estudio de literatura española	La publicación en revista / libro
1928	Ensayo de <i>Los pueblos</i> : «Los toros» («斗牛»).	En el vol. 8 de la revista <i>Tren sin órbita</i> («无轨列车»).		

1929	Ensayos de <i>Espagne</i> : «La velada» («黄昏»); «Arrazola (1860)» («内阁总理»).	En el vol. 6 de la revista <i>La nueva literatura y el arte</i> («新文艺»).		
	Ensayo de <i>Los pueblos</i> : «Un hidalgo» («一个“伊达哥”»).	En el vol. 7-12 de <i>Ficción mensual</i> («小说月报»).	Artículo «Azorín, un prosista incomparable» («一个绝世的散文家—阿左林»).	En el vol. 4 de la revista <i>La nueva literatura y el arte</i> («新文艺»).
	Libro de <i>Los toros</i> — <i>Colección de novelas españolas contemporáneas</i> («斗牛-近代西班牙小说选») (selección del artículo «Los toros» de Azorín).			
1930	Marzo: <i>La novia de Cervantes</i> («西万提斯的未婚妻»); en la traducción de la antología también colaboró con Dai Wangshu.		Febrero: <i>Introducción a la literatura europea meridional moderna</i> («现代南欧文学概观»).	
1934			Artículo «Don Juan de Azorín» («阿左林的唐璜»)	En el vol. 1 de la revista <i>Crítica literaria</i> («文学评论»).
1935	Ensayos de <i>Una hora de España</i> en la sección titulada «El siglo XVI de España» («十六世纪的西班牙»): «El veredero» («行路者»); «El teatro» («戏剧»); «El poder militar» («军备»); «Vasconia» («伐斯工尼亚»); «La gloria» («光荣»); «La muchedumbre» («群众»); «Palacios, ruinas» («宫殿和废墟»); «Redención de cautivos» («俘虏的赎救»)	En no. 2 del vol. 3 de <i>La revista trimestral de la literatura</i> («文学季刊») de Pekín.		

	»); «Palaciegos» («宫中的人们»).			
1943	Ensayo de <i>Una hora de España</i> : «Un viandante».	En el vol. 18 de la revista <i>La vanguardia de cultura</i> («文化先锋»).		
1982	Reedición de <i>La novia de Cervantes</i> (<i>Espagne</i> de Azorín) cambiado el título a <i>Pequeñas escenas de España</i> («西班牙小景»).			

Tabla 9: traducción de Azorín y estudio de literatura española realizado por Xu Xiacun.

El segundo introductor chino, Dai Wangshu, durante casi 45 años de su vida, hasta 1950, colaboró con Xu Xiacun en la traducción al chino de *Espagne* de Azorín, que se publicó en marzo de 1930 (la traducción indirecta del francés al chino a través de la versión francesa traducida por Pillement finaliza en verano de 1929) y, después, introdujo de manera asidua obras extranjeras, principalmente de Francia y España en China. Aquí presentamos la obra de Azorín traducida por Dai Wangshu:

Año	Traducción de Azorín	Revista/libro	Estudio de literatura española / ensayo con cita de Azorín	Revista/libro
1929	Ensayos de <i>Espagne</i> : «El apañador» («修伞匠»); «El melcochero» («卖糕人»).	En el vol. 2 de la revista <i>La nueva literatura y el arte</i> («新文艺»).		
	Ensayo de <i>Espagne</i> : «Una criada (1590)» («一侍女»).	En el vol. 3 de <i>La nueva literatura y el arte</i> .		
	Ensayo de <i>Espagne</i> : «La novia de Cervantes» («西万提斯的未婚妻»).	En el vol. 6 de <i>La nueva literatura y el arte</i> .		
1930	Marzo: <i>La novia de Cervantes</i> («西万提斯的未婚妻») la antología traducida en colaboración con Xu Xiacun.			
1931	Ensayo de <i>Espagne</i> : «Vida de un labrantín» («一个农人的生活»).	En el vol. 3 y 4 de la revista <i>Club de lecturas</i> («读书俱乐部»).		

1932	Ensayos de <i>Una hora de España</i> : prólogo, «Un anciano», «Palaciegos», «Piedad», «Él que sabía los secretos», «Heterogeneidad», «Ávila», «El veredero», «Un religioso», «El estilo», «El realismo español».	Mayo y junio: en el vol. 1 y 2 de la revista <i>Los contemporáneos</i> de Shanghái.		
	Ensayos de <i>Una hora de España</i> : «Montañas y pastores», «El teatro», «Un viadante», «Palacios cerrados».	Junio: en el no. 5 y 6 del vol. 3 de <i>Mensual de la literatura y el arte</i> («文艺月刊»).		
	Ensayos de <i>Una hora de España</i> : «La pedagogía», «El viejo inquisidor».	Julio: en el no. 230 y 232 del suplemento literario de <i>Diario del Norte</i> («华北日报»).		
	Ensayo de <i>Una hora de España</i> : «Cataluña».	Agosto: en el no. 250 del suplemento literario de <i>Diario del Norte</i> («华北日报»).		
1934			Artículo «El panorama de la novela moderna de España» («西班牙近代小说概观»); en lo que menciona Azorín.	En el vol. 5 de la revista <i>Mensual de contradicción</i> («矛盾月刊»).
1936			<i>Viaje a España</i> : (1) «Mi compañero de viaje»; (2) «Un día en Burdeos» ¹⁷ ; (3) «En una estación fronteriza»; (4) «Los ferrocarriles de España».	Enero – marzo: en el no. 1/ no. 2 / no. 5/ no. 6 del vol. 4 de la revista <i>La nueva China</i> («新中华»).
1937	Septiembre: <i>La colección de novelas cortas de España</i> («西班牙短篇小说集»); incluido «Vida de un labrantín» de Azorín (1937: 193-196).			

¹⁷ De *Viaje a España* de Dai, «En una estación fronteriza» y «Un día en Burdeos» están traducidos en castellano y recopilados en *Prosas selectas de Dai Wangshu* gracias a Lin Yifan (2016: 33-44).

1938	Ensayo de <i>Los pueblos</i> : «El buen juez» («好推事»).	En el vol. 1 de la revista de <i>Pura literatura y arte</i> («纯文艺»).
1943	Ensayo de <i>Los pueblos</i> : «Una ciudad» («一座城»).	En el vol. 4 de la revista de <i>Charlas bajo la tormenta</i> («风雨谈»).
	Ensayo de <i>Los pueblos</i> : «El gran hombre en el pueblo» («小城中的伟人»).	Julio: en el vol. 27-28 de la revista <i>Pasado y Hoy</i> («古今»).
1944	Ensayo de <i>Los pueblos</i> : «Merceditas» (<i>Siluetas de Zaldívar</i>) y «María» (<i>Siluetas de Zaldívar</i>) y «Los dos» (<i>Siluetas de Urberuaga</i>).	Día 12 de marzo: en el suplemento literario de <i>Diario de los chinos en ultramar</i> («华侨日报»).
	Ensayo de <i>Los pueblos</i> : «La piedra gris» (<i>En Loyola</i>).	Día 18 de junio: en el suplemento literario del <i>Diario de los chinos en ultramar</i> .
	Ensayo de <i>Los pueblos</i> : «María» (<i>Siluetas de Urberuaga</i>).	Día 3 de diciembre: en el suplemento literario del <i>Diario de los chinos en ultramar</i> .
	Ensayo de <i>Los pueblos</i> : «D. Bernardo» (<i>Siluetas de Zaldívar</i>).	Día 17 de diciembre: en el suplemento literario de <i>Diario de los chinos en ultramar</i> .
	Ensayo de <i>Los pueblos</i> : «Los ojos de Aurelia» (<i>En Urberuaga</i>).	Día 30 de diciembre: en <i>Periódico semanal del público</i> («大众周报»).
1945	Ensayo de <i>Los pueblos</i> : «Canduela» (<i>Siluetas de Zaldívar</i>).	Día 7 de enero: en el suplemento literario de <i>Diario de los chinos en ultramar</i> .

1946			Ensayo <i>La feria del libro de Madrid</i> («记马德里的书市») ¹⁸ .	Noviembre: en el no. 3 del vol. 5 de la revista <i>Las estaciones de la literatura y el arte</i> («文艺春秋»).
1947	Ensayo de <i>Los pueblos</i> : «Una ciudad» («一座城»).	Día 18 de agosto: en el vol. 90 del suplemento literario del <i>Diario de Tianjin</i> .		

Tabla 10: traducción de Azorín y estudios de literatura española realizados por Dai Wangshu (1905-1950).

El tercer introductor chino de Azorín, Bian Zhilin, difundió la obra azoriniana en las revistas chinas modernas mediante la traducción. Asimismo, en el apéndice encontramos la sección de su biografía, en la que vamos a examinar la introducción de la labor de traducción de Bian en chino de casi todos los principales poetas y novelistas de Francia e Inglaterra. Azorín, como escritor español, es la excepción en su obra. *Pequeña colección de Azorín* de 1943, es una valiosa antología que resume los cambios de estilo azorinianos, dado que es una recopilación de libros de distintas épocas: *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904), *Don Juan* (1922), *Félix Vargas* (1928) y *Blanco en azul* (1929). Y un año después de la publicación de la antología de Azorín en chino traducida por Bian, otro literato, Dong Qiufang, atraído por la obra del escritor español, volvió a traducir «La mariposa y la llama». Es decir, la obra de Azorín en chino fue muy apreciada por su valor literario, además de ponderada y recomendada por los traductores canónicos de China. Según los documentos que tenemos a mano, aquí vemos cuándo y dónde Bian introdujo los escritos de Azorín mediante su traducción al chino:

Año	Traducción de Azorín	Revista/libro	Estudio de literatura española	Revista/libro
1933	Ensayo de «El padre Carlos» («传教士»)	En el vol. 6 de la revista <i>Muye</i> .		
1935	Subcapítulo «Se alquila» («招租») de <i>Félix Vargas</i> .	Suplemento literario del periódico <i>El público</i> de Tianjin, el día 10 de febrero.		

¹⁸ «La feria del libro de Madrid» está traducido al castellano por Lin Yifan (Lin *trad.* 2016: 45-49).

1936	Subcapítulo «La mariposa y la llama» («灯蛾与火焰») del <i>Blanco en azul</i> .	Suplemento literario del periódico <i>El público</i> de Tianjin, el día 13 de diciembre.	
1943	La antología: <i>Pequeña colección de Azorín</i> («阿左林小集»).		
1983		El estudio de <i>La traducción de Heqifang en la senectud</i> habla la influencia de Azorín en la creación propia de Bian, de Dai Wangshu y de He Qifang (recopilado en Bian, 2007: 143).	En el vol. 3 de la revista <i>La lectura</i> .

Tabla 11: traducción de Azorín y estudio de literatura española realizado por Bian Zhilin.

Además de los tres escritores del Movimiento del Cuatro de Mayo de China, gracias a la introducción y la difusión de Xu Xiacun, Dai Wangshu y Bian Zhilin, otros traductores de generaciones posteriores también han comenzado a descubrir y traducir las obras de Azorín. Si hojeamos la información de la primera edición de Azorín en chino entre el año 1930 y el 2018, podemos hablar de las colecciones o antologías editadas en los libros en la siguiente tabla:

Título en castellano	<i>La novia de Cervantes</i>	<i>Pequeña colección de Azorín</i>	<i>Jardines de Castilla</i>	<i>La famosa decadencia</i>
Título en chino	«西万提斯的未婚妻»	«阿左林小集»	«卡斯蒂利亚的花园»	«著名的衰落»
Traductor	Dai Wangshu 戴望舒 Xu Xiacun 徐霞村	Bian Zhilin 卞之琳	Xu Zenghui 徐曾惠 Fan Ruihua 樊瑞华	Lin Yian 林一安
Año	1930	1943	1988	2018

Editorial	Editorial de la gloria de China de Shanghai (上海神州国光社)	Editorial Popular de libros (国民图书出版社)	Editorial de autores (作家出版社)	Editorial de Guangzhou (花城出版社)
Lugar	Shanghai	Chongqing	Pekín	Guangzhou
Traducción directa /indirecta	Traducción indirecta (en <i>Espagne</i> , 1929, de Georges Pillement)	Traducción indirecta (revista <i>The Dial</i> y <i>Échanges</i> y el <i>The sirens and other Stories</i> , traducido al inglés por Warren b. Wells).	Traducción directa	Traducción directa
Obras de Azorín	<i>Los pueblos</i> (1905), <i>España</i> (1909), <i>Castilla</i> (1912).	<i>Las confesiones de un pequeño filósofo</i> (1904), <i>Los pueblos</i> , (1905), <i>Don Juan</i> , (1922), <i>Félix Vargas</i> , (1928) y <i>Blanco en azul</i> (1929).	<i>Los pueblos</i> (1905) y <i>España</i> (1909), <i>Castilla</i> (1912) y <i>Lecturas españolas</i> (1912).	<i>Los pueblos</i> (1905), <i>España</i> (1909), <i>Castilla</i> (1912) y <i>Una hora de España</i> (1924).

Tabla 12: datos bibliográficos de la 1ª edición de la obra de Azorín traducida al chino.

En la tabla, según el eje diacrónico de la publicación de obras de Azorín en chino, los años marcan el cambio de la fisonomía social del país en distintas etapas históricas. La publicación de *La novia de Cervantes* se encuadra en el período de la guerra civil del bando de Chiang Kai-shek contra el bando de Mao, entre 1927 y 1937. La publicación de *Pequeña colección de Azorín* tiene el trasfondo social de la invasión de Japón durante la Segunda Guerra Mundial, entre 1939 y 1945. *Jardines de Castilla* ve la luz después del período de la revolución cultural y la censura del maoísmo hasta 1976. La publicación de *La famosa decadencia* (2018), traducida por Lin Yian, coincide con el contexto chino del mundo contemporáneo. Tal publicación ha sido una buena reivindicación del valor de la obra azoriniana para la población china actual.

Asimismo, la diferencia entre la traducción indirecta (del francés o el inglés al chino) y la traducción directa (del español al chino), se basa en la generalización y la revolución del chino vernáculo y la presencia del idioma español, cada vez más consolidado en la tierra oriental. Hasta la segunda mitad del siglo XX, con la estandarización y la popularización del chino mandarín simplificado, en China se fundaron nuevas carreras universitarias sobre

lenguas y literaturas extranjeras. De hecho, se inauguró la carrera de Lengua y Literatura Españolas.

En 1982, en su senectud, el primer introductor azorinista, Xu Xiacun, decidió revisar toda la traducción de la primera antología en chino de *La novia de Cervantes* (1930). Esta vez tenía que realizar la labor solo, dado que su íntimo amigo y antiguo colaborador Dai Wangshu había fallecido años atrás. Xu revisó la traducción de forma rigurosa, y en un ensayo de tan solo dos o tres páginas se puede apreciar la corrección y purificación de casi cuarenta frases.

También en los años 80 encontramos muchos traductores chinos formados en la carrera de Lengua y Literatura Españolas. En *Iberia en literatura* («纸上的伊比利亚») de 2008, Fan Ye recopiló una colección miscelánea de las traducciones al chino de escritores españoles contemporáneos, como Valle Inclán, Vicente Aleixandre o Juan Ramón Jiménez. En este libro, incluye una parte de los ensayos de Azorín traducidos por Dai Wangshu. En los mismos, une el artículo «La ruta de don Quijote» de Azorín, traducido al chino por Min Xuefei, con la última sección titulada «Coda», que incluye un solo artículo, «Ser traducido» (seleccionado del original *Ejercicios de castellano* de Azorín) versionado al chino por el mismo editor Fan Ye (2008: 247-252, 264-266). En 1986, Kong Lingsen publicó la traducción en la revista *La prosa* («散文») de un cuento de Azorín recopilado en *Blanco en azul*, «Los niños en la playa» (BLA: 39). El título en chino alude a la expresión de «los niños jugando alegres en pareja sin saber el destino del amor», *qingmeizhuma* (青梅竹马). En el TO en castellano, Azorín pinta el desenlace de sus dos “novelas rosas”, el amor entre Plácida de *Doña Inés* y *Félix Vargas*, el poeta. El título original de *Los niños en la playa* de Azorín insinúa la imagen impresionista del óleo sobre lienzo de Sorolla *Niños en la playa*:



Ilustración 8: cuadro de los *Niños en la playa* (1916) del pintor Sorolla a la izquierda. Ilustración de la traducción en chino del cuento «Los niños en la playa» de Azorín en *La prosa* de Kong Lingsen, a la derecha (Kong trad. 1986).

En 1988, apareció la antología de Azorín *Jardines de Castilla*. Este título se recoge del ensayo *Lecturas españolas* de Azorín. Es una antología de ensayos azorinianos recopilados en *Los pueblos, España, Castilla y Lecturas españolas*. Colaboraron dos traductores chinos con conocimientos de español, Xu Zenghui y Fan Ruihua. Hasta 2013, el editor Sangnong pidió a la Casa Museo de Azorín los derechos de autor de *Los pueblos, España, Castilla y Una hora de España* del escritor español, y los editó en orden cronológico, según la fecha de publicación de las traducciones de Azorín realizadas solo por Dai Wangshu. En 2018, Lin Yian, motivado por el gusto personal y la importancia de Azorín en la historia literaria china, y basándose en la selección de los primeros traductores, Dai y Xu, tradujo los libros enteros de Azorín: *Los pueblos, España, Castilla y Una hora de España* (Lin trad. Azorín, 2018). Debido a la similitud entre el contexto social de China y España a finales del siglo XX, usó el título escogido de *Una hora de España* de Azorín para denominar esta antología azoriniana del chino: *La famosa decadencia* (2018).

En España se enteraron de la calurosa acogida de la obra de Azorín en China cuando se mencionó en la conferencia impartida por Juan Gil-Albert en la Casa Museo de Azorín el día 22 de enero de 1985:

Hace tiempo, un día, supe que Azorín había sido traducido al chino; la noticia, súbitamente, me iluminó. Si repasamos todos los datos que he ido entresacando en busca de esencias. ¿Cuál es el hombre que vemos emerger de ese manojo de citas y de aportaciones propias? ¿Qué tipo reservado de sensibilidad prístina, que lo dibuja aparte de los suyos, a él sólo, aún estando, como está, tan embebido del juego de España, tan suya como nuestra?

(«Azorín o la intravagancia» de Juan Gil-Albert en 1985, cita de Payá Bernabé y Martínez Blasco, 2015: 55).

Curiosamente, Azorín, el maestro español de su generación, había hablado ya de la *intraducibilidad*¹⁹ de sus letras, demasiado castellanas para traducirlas a otro idioma, tal y como expresa en una carta manuscrita a Camille Pitollot, fechada el 1 de febrero de 1909. Sin embargo, él mismo tradujo del francés al castellano *La intrusa* de Maurice Maeterlinck en 1896, *De la patria* de A. Hamon en 1896 y *Las prisiones* de Pedro Kropotkin en 1897. Aquí la idea anarquista le unió a Martínez Ruiz durante la traducción (Payá Bernabé y Martínez Blasco, 2015: 47). Más tarde, en los años veinte, tradujo *El doctor Frégoli o La comedia de la felicidad*

¹⁹ Azorín en 1909 habló de la *intraducibilidad*: «Mis libros no pueden ser traducidos al francés; así, lo he dicho antes de ahora. Son demasiado castellanos para traspasar la frontera. En francés, o en otra lengua, no serían nada, si es que en castellano son algo» (Cita de Payá Bernabé y Martín Blasco, 2015: 45).

de Nicolás Evreinoff, en 1928, y *Maya* de Simon Gantillon en 1930, simultaneando la traducción con la creación de sus propias obras de teatro en 1927 (obras teatrales suyas de esta época son *Doctor Death*, *El segador* y *La arañita en el espejo*) (2015: 47). Así, la lectura, la traducción y el viaje al extranjero ocupan un gran espacio en la vida del escritor monovero, pues, como Azorín dijo, «para llegar a aquella Europa y dar a España ese impulso reformista, una de las principales ventanas era Francia» (2015: 46).

Además, tenemos otro comprobante de Azorín a favor de traducir sus obras al francés: en vísperas de la publicación de *Espagne* (1928), en Biarritz, escribió un largo prólogo dedicado a su amigo traductor francés Pillement para su obra, traducida como *Espagne* (Azorín, 1929: 15-20). Por supuesto, la idea de la imposibilidad, en 1909, de traspasar la frontera de sus letras castellanas ya la había planteado desde 1926 (un pensador agudo de ingenio entiende que la regla más inamovible de este mundo es la volubilidad). Azorín, aficionado consumidor de librerías, ya había ojeado los libros extranjeros, cada vez más frecuentes en España, y consideró el merecido diálogo literario transnacional como uno de los fenómenos del cosmopolitismo:

En 1870 una librería madrileña, por ejemplo, no contaba con la cantidad y profusión de libros extranjeros que en 1898. (...) Pero en 1898 una librería madrileña, no es lo mismo que esta librería de 1870. El número de los libros extranjeros que entran en España es inmensamente mayor; se leen más revistas francesas, inglesas, alemanas; circulan más periódicos extranjeros; la facilidad en los viajes es mucho mayor; las comunicaciones postales y telegráficas son más frecuentes, económicas y eficaces. La masa, el pueblo, la nación han prosperado evidentemente. Y ese progreso en la información de cosas forasteras es recogido por los escritores de 1898. Y del mismo modo en esa fecha, con relación a los jóvenes, están mejor informados que los de la generación de que hablamos. Los cambios e intercambios con el extranjero son ahora más frecuentes, diversos, eficientes que en 1898. (...)

(...) La información del extranjero es mayor, es más variada, más extensa cada vez. Los literatos la recogen, se aprovechan de ella; utilizan el progreso de la multitud en las comunicaciones, los correos, la imprenta, el periódico, etc. Toda esa facilidad de información va difundiendo por un país el conocimiento de los pensamientos literarios que no son los de casa. Y esa difusión, ese conocimiento va afinando poco a poco el sentido literario; lo va perfeccionando y va haciendo, cosa trascendentalísima, que el escritor se fije con otros ojos, con otra mente más fina, en las cosas de la propia nación, en las ciudades, en los paisajes, en los artistas, en todo lo típico, lo esencial, lo castizo de un pueblo. De este modo lo extranjero, la aportación extranjera, sirve para reanimar, para suscitar el patriotismo; es decir, el conocimiento a una luz nueva de la propia nación (en 1926 en *ABC* recopilado en *La Generación del 98*, ver Azorín, 1961: 35-36).

CAPÍTULO III. AZORÍN Y XU XIACUN 徐霞村

3.1 Xu Xiacun (1907-1986): el primer introductor chino de Azorín

En otoño de 1926, la Biblioteca del Instituto Huiwen de Pekín disponía del catálogo más amplio de la capital de China, que incluía las últimas novedades de la literatura de los países occidentales donadas por misioneros americanos. Por delante de sus estantes sublimes, desfilaba cada día un joven cargado de espaldas. Tras los cristales de las ventanas caían hojas amarillas, pero él no tenía tiempo para dar un paseo por el paisaje otoñal. Estaba encerrado en la *casa áurea* de la lectura como *un minero de oro* leyendo o trabajando para cumplir los plazos de entrega con las editoriales que cubrían sus gatos de manutención. El joven, como profesor suplente en el laboratorio químico (Xu, 2000: 24-25), tenía acceso al fondo y leía atentamente cualquiera de sus títulos. Delgado, de complexión débil, y de apenas veinte años, estaba dotado de memoria fotográfica para manejar con agilidad la lengua clásica china y otras lenguas extranjeras, y absorber las lecturas. Por entonces, ya había leído y traducido al chino las selecciones de Thomas Hardy, Anatole France y August Strindberg (2000: 21). Por desgracia, el empobrecimiento de su familia le había impedido seguir el segundo año de la carrera de la Filosofía. Desde los dieciséis años, comenzó a trabajar como escritor y traductor para ganar un dinero con el que apenas pudo costear la matrícula universitaria y el tratamiento de su enfermedad pulmonar (2000: 16).

Nacido en la capital, fue testigo en 1912 de la caída de la dinastía Qing, la última dinastía feudal en China, que gobernaba el país desde 1644. Esto se debió a que la situación política del país se vio perturbada por los constantes conflictos y guerras civiles. La sociedad, debilitada, cayó en un oscuro declive. También fue testigo en 1919 del movimiento patriótico de jóvenes estudiantes, que históricamente se conoció como el Movimiento del Cuatro de Mayo. Al crecer en semejante contexto sociohistórico, desde temprana edad el joven comenzó a vivir de su escritura. Sus ideales eran idénticos a los de sus coetáneos: revitalizar la patria a través de las letras.

Nos referimos a Xu Xiacun (1907–1986), el prosista, erudito, traductor y uno de los autores más representativos de la literatura china moderna. Tenía obras destacadas como la colección de novelas breves *Los pueblos del viejo país* (1929), *Introducción a la literatura europea meridional moderna* (1930) y *Viaje a París* (1931). Desde muy joven, Xu entabló amistad con la escritora Ding Ling (丁玲, 1904-1986). Junto a un grupo de amigos, formaron un club literario llamado la *Sociedad innecesaria* (无须社) (Xu, 2000: 23) en cuyo último diario se recopilan los reportajes o novelas breves misceláneas publicadas en *Ficción Mensual*

y *La nueva literatura y el arte*. A partir de 1925, Xu fue el primer introductor en China del dramaturgo italiano Luigi Pirandello y del prosista español «Azorín». Asimismo, tradujo al chino obras de los novelistas franceses, Pierre Loti, Paul Morand y de Emilie Verhaeren (Liu, 1984: 30).

Durante su etapa académica, participó en la huelga conjunta y el desfile de estudiantes durante el Movimiento del 30 de Mayo y se unió a la Liga de los Escritores de la Izquierda. Allí, Xu trabó amistad con el escritor revolucionario Zhu Xiang. Asistió a la clase de Lengua y Literatura en la Universidad de Pekín. Además, aprendió francés por su cuenta y participó en conferencias literarias organizadas por las universidades de Pekín (Xu, 2000: 14). Más tarde, Xu viajó a Shanghái durante un breve período del año 1927. Luego realizó un viaje de estudios a Francia, a la Universidad de París, para tomar un curso de Historia de la Literatura. Después de regresar a China, seis meses después, Xu desempeñó labores de escritor en Shanghái y fundó la prestigiosa editorial “Librería de Espumas” con su íntimo amigo, Dai Wangshu. Las traducciones de Xu Xiacun de *Madama Crisantemo* de Pierre Loti, *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe y *Pequeñas escenas de España* de Azorín siguen siendo populares hoy en el día en día. Otras obras como *Historia de la literatura francesa* e *Introducción de la literatura europea meridional moderna* también han dejado una influencia considerable en el ámbito académico. A fines de los 40, Xu fue profesor del Departamento de Filología china y del Departamento de Idiomas extranjeros de la Universidad de Xiamen. Al mismo tiempo, participó en la compilación de numerosos diccionarios importantes de inglés- chino hasta su muerte en 1986.

3.1.1 Un camino factible para la nueva China

En verano de 1926, Xu Xiacun conoció a su primer *admirable instructor literario*, Zhu Xiang (朱湘, 1904-1933), expulsado de la Universidad Tsinghua por faltar a clases a participar en las huelgas estudiantiles. El joven Zhu Xiang fue admirado entre sus amigos, que lo consideraban un verdadero escritor, dado que, siendo universitario, Zhu ya tenía artículos publicados en la prestigiosa revista *Ficción Mensual*. Zhu Xiang se convirtió en un buen amigo erudito para Xu. Al poseer un amplio conocimiento de la poesía y la novela, Zhu Xiang le ofreció a Xu valiosos consejos para traducir a Maupassant (2000: 18-19). Los dos se reunían de vez en cuando y conversaban sobre el actual ambiente literario mundial y la evolución de la

nueva poesía china. Muchos años después, Xu todavía recuerda su amistad y así se la contó a su hija:

¿Por qué Zhu Xiang investigó con tanto esfuerzo la poesía clásica china y la poesía occidental?, dijo: «según la explicación, Zhu Xiang no pretendía ser un erudito, tampoco investigaba por investigar, sino que aspiraba a encontrar algo merecedor de préstamo literario para la renovación de la regla de versificación de la nueva poesía china, y hallar así un camino factible» (2000: 19).

Debemos mencionar que esta temprana amistad influyó en la trayectoria literaria de Xu Xiacun en los años venideros en dos aspectos fundamentales: la renovación literaria y la revolución ideológica-social. Bajo la influencia del Movimiento de la Nueva Cultura, el mundo literario chino ya había conseguido logros revolucionarios que modernizaron la nueva literatura. La escritura en chino vernáculo reemplazó por completo las reglas del chino antiguo que estaba desconectado de la forma de hablar coloquial de los hablantes chinos modernos. En otra etapa del movimiento, en la década posterior al 20, el problema al que enfrentaban los literatos chinos era cómo lograr un equilibrio artístico entre la literatura (elegante y culta) y la naturaleza coloquial del lenguaje hablado (vulgar y popular). Además, tenían que encontrar una salida para la ideología de la sociedad china que había decidido alejarse del sistema feudal: no se podía copiar totalmente a Occidente, pero tampoco volver a la antigüedad. Por un lado, los debates sobre cómo usar el lenguaje vernáculo para construir nuevas oraciones escritas, la gramática, la elección entre formas literarias clásicas y modernas, y el encasillamiento de ensayos y poemas dentro de los géneros literarios pueden clasificarse como problemas de la estilística. Por otro lado, el fenómeno de cómo la literatura refleja la realidad social y difunde entre las masas temas ideológicos que son beneficiosos para el desarrollo nacional es una cuestión social. Como resultado, Xu Xiacun y muchos amigos de ideas afines en el círculo literario chino pensaban en la estilística al traducir obras extranjeras y empleaban la escritura para reflejar la realidad contemporánea y para buscar las nuevas ideas sociales que contribuyeran a construir un camino factible que llevara a China a la modernidad.

La caótica situación en Pekín y los problemas sociales generalizados que sufría China empeoraron en 1926 por el oscuro juego político entre los caudillos, que se atrincheraban en sus provincias y eran respaldados por potencias occidentales. Frente a la patria destrozada, y con las zonas rurales resignadas sin oposición a la pobreza y la hambruna, Xu sentía una profunda tristeza y preocupación por el futuro del país, lo que se filtraba en sus inquietudes literarias. Bajo este contexto, el compromiso social del joven Xu nació el 30 de mayo de 1925, cuando se unió a la huelga y a la manifestación estudiantil del movimiento obrero en el que

colaboraban dos ligas de estudiantes universitarios de Pekín. Allí, Xu conoció a un grupo de jóvenes progresistas y, por sus recomendaciones, asistió como oyente a las clases de Filosofía en la Universidad de Pekín hasta el año siguiente (Xu, 2000: 14). En aquel tiempo, Lu Xun, estaba de gira por las universidades de Pekín, impartiendo clases de Historia de la novela china, a las que Xu nunca dejó de asistir (2000: 16).

En agosto de 1926, los titulares de los periódicos publicaban una noticia brutal para toda la nación: había sido descubierto el cadáver de un buhonero chino en un transatlántico de Japón anclado a la costa de Shanghái. Cuando este buhonero chino estaba voceando sus mercancías, tuvo unas palabras con un marinero japonés, quien lo golpeó hasta la muerte. El incidente sucedió en presencia de otros vendedores y trabajadores chinos. Se reclamó justicia por la muerte del buhonero en el tribunal de Shanghái, pero el gobierno japonés presionó al gobierno chino para evitar el castigo al asesino (Peng, 2008: 205-206). Esta noticia y otras semejantes ilustran la tragedia humana que vivió la sociedad china bajo un oscuro sistema político en el país y la hegemonía extranjera.

Al observar las escenas sociales del sufrimiento del pueblo chino en esa sociedad en decadencia, Xu sintió el deber de registrar y reflexionar sobre ello. Tomó la pluma para escribir su primer cuento, titulado «Cincuenta monedas de plata». Se publicó en 1927 en un periódico de Pekín y más tarde fue recopilado en *Los pueblos del viejo país*. En «Cincuenta monedas de plata», Xu pinta el estado indolente de sus paisanos en una lúgubre ciudad:

Por la noche, los carreteros bebían y charlaban en un restaurante. El fuego del horno arrojaba una luz ardiente sobre sus caras estropeadas por las labores. A su alrededor, hasta las paredes manifestaban caras extrañas y de horror. Pero los carreteros bebían su té vorazmente. Hablaron cuanto podía para rellenar el ambiente con palabras. Quizás para olvidar la tristeza de cada uno. Ahora era el único rato de diversión para el señor Wang, dado que, al servir agua en cada tetera, podía participar entre cualquier grupo de clientes como oyente de sus conversaciones. Él no decía nada, oía ausente, como un niño escuchando cualquier cuento descorazonado. Dijeran lo que dijeran los parroquianos. Él siempre asintió con la cabeza. (...)

Así fue la regla de su vida.

Como otro comerciante de la provincia de Shanxi, de trato amable con la gente, incluso ante el cliente menos considerado, nunca perdió el respeto. Si alguien le humilló, pidió cordialidad. Si se mostraba indiferente ante su ruego, cedía. Nunca molestó a la policía o al jefe. «No pleiteo si muero de enojo. No retraso la deuda si me muero de pobreza». Es su proverbio (Xu, 1929b: 5) ²⁰.

²⁰ (Texto original) 到了晚上，洋车夫都来到他这里吃茶聊天。在这个时候，熊熊的炉火照耀他们那被劳动毁坏了的脸上，四周的墙壁，也显得古怪可怕了。但是他们却尽量地喝他们的大叶，尽量地谈话，将空

3.1.2 En París (1926): corresponsal de la revista *Ficción Mensual*

A finales de 1926, el tío de Xu, jefe de brigada en la provincia de Fujian, fue hospitalizado por una grave enfermedad. Como tenía predilección por su sobrino, le pidió que fuera a Shanghái a acompañarle durante la última etapa de su vida, prometiendo dejarle en herencia cierta cantidad de dinero que le permitiría estudiar en el extranjero (Xu, 2000: 27). Después del fallecimiento de su tío, Chiang Kai-shek dio un golpe de Estado en Shanghái. A Xu le parecía bastante peligroso quedarse en esa ciudad, por lo que preparó su marcha a Francia (2000: 27). Antes de partir, Xu aceptó una oferta de trabajo como corresponsal de *Ficción mensual* y otra como reportero de *Semanal de literatura*.

El 21 de mayo de 1927, Xu tomó el transatlántico “Athos” (como el personaje de *Los tres mosqueteros* de Alejandro Dumas) rumbo a París. El barco disponía de una lujosa zona VIP y de una de tercera clase, donde Xu donde se topó con cuatro compañeros chinos, entre ellos Deng, editor de una revista, y Yuan, con inquietudes culturales, literarias y artísticas. El arte para ellos tenía como objetivo unánime el estudio de las corrientes europeas, así como el intercambio de ideas sobre literatura, pintura y teatro. Juntos decidieron colaborar con cuentos, reportajes y dibujos del viaje para las revistas chinas, registrando novedades extranjeras que enviaban por correo a la editorial (Xu, 2000: 29). Durante un mes y cinco días, pasó por los puertos de Hong Kong, Saigón, Singapur, Colombo, Golfo de Adén, Yibuti, Suez y Puerto Said, hasta llegar a Marsella (2000: 28-29).

气中充满了嘈杂的声浪，好想要借此忘掉他们各人的苦痛。这也是王老西唯一的娱乐时间，因为把每个茶壶都冲满了之后，他可以随意加入一个团体旁听。他一句话也不说，只是呆呆地静听，同一个小孩听故事一样。别人无论说什么，他总是点头赞成。(…)这就是他一天的生活的程序；永远没有变过样。同别的山西商人一样，他对人十分和气，即是最熟的主顾，也不减少他的谦恭，有人欺负他的时候，他总是哀求，如果对方仍无所动，他便忍痛地让步，从没劳过警察老爷的精神。“气死不打官司，穷死不该帐”是他唯一的秘诀 (Xu, 1929b: 5).



Ilustración 9: paisaje de Hong Kong, ilustración pintada por Yuan Zhongdao en «El paraíso de los ingleses» de Xu Xiacun (Xu, 1927: 689).

Entusiasmado por cada experiencia en el Athos, Xu no cesó de contextualizar sus fascinantes observaciones en los manuscritos de *Viaje a París* (cuya primera parte fue titulada «Athos») (1927). En el artículo «La niña en el barco», describía a una muchacha bonita y agradable, pasajera del crucero. Para la ilustración de dicha estampa, el pintor Yuan comentó que «es difícil bosquejar con líneas a los niños porque no tienen arrugas» y «no he traído mis herramientas para pintarla al óleo» (Xu, 1931: 5). «El paraíso de los ingleses» se refiere a Hong Kong, puerto en el que el crucero se detuvo unas horas. Por el deseo de explorar su bahía, Xu y sus compañeros desembarcaron y corrieron el peligro de perder la hora de salida del barco. Más tarde, Xu apuntó el paisaje contemplado con palabras poéticas: «todo es verdoso: el pico lejano cubierto de color verde, en el valle esmeralda de la grieta verde suena el fluir del agua del manantial; el trolebús cruza las nubes a media montaña, mengua en la cumbre serena» (1931: 12). También recordó una escena minuciosa y el retrato de un personaje en el capítulo «Señor mayor que conduce la diligencia», donde reflejaba las conversaciones y paisajes de Singapur. Siguen las estampas «Paseo en Colombo», «Pasajeros en Athos», «Desembarco en Adén» y «Despedida al oficial compañero de viaje».

El Athos desembarcó en el puerto de Marsella la mañana del 25 de junio de 1927. Xu y sus compañeros chinos presentaron el pasaporte en la aduana. El funcionario estampó el permiso de entrada y añadió otro sello con la norma que estipulaba que «se prohíbe trabajar para ganar un salario durante su estancia en Francia» (Xu, 2000: 36). Eso no hizo perder la alegría y la curiosidad a los artistas al llegar a la Riviera francesa. Dejaron las mochilas en la

estación de ferrocarril para visitar el parque y el museo de la ciudad y a las 19:48 tomaron el tren nocturno a París (2000: 36). Pasaron toda la noche sentados en el asiento del vagón y por la mañana llegaron a su destino. Así comienza otra página del diario de Xu, «Primer día en París»: «Al amanecer, me desperté entumecido de frío, con el movimiento del tren estruendoso» (Xu, 1931: 41).

La prohibición de trabajar que les imponían las leyes francesas restringía una posible fuente económica de Xu. La compra del billete del viaje y el pago de la matrícula en la universidad de París le costaron casi todo lo que le dejó su tío. Los honorarios de treinta monedas de plata de *Ficción mensual* no cubrían el mínimo nivel de vida en París, que requería por lo menos cincuenta monedas de plata (Xu, 2000: 38), así que redujo sus gastos en la medida de lo posible. Se alojó en una habitación pequeña de una residencia, seleccionó los congresos y seminarios de literatura gratuitos, y asistió a un curso de francés en la universidad de París (2000: 39).

A pesar de la escasez, el tiempo pasaba rápido, tranquilo, en sosiego, empapándose del ambiente *artístico* de París, que le parecía una ilusión. Por la mañana su rutina consistía en escribir; por la tarde leía en la biblioteca o buscaba a su musa en las orillas del Sena o en los jardines de Luxemburgo; por la noche, conversaba en tertulias y asistía al teatro o al cine (2000: 39). En la residencia, compartía alojamiento con otros veinte jóvenes, la mayoría de ellos rusos y polacos. Vivía la atmósfera cultural internacional. Allí Xu conoció a dos compañeros chinos, uno doctorando de Citología y otro estudiante de Economía e interesado por la literatura. Con ellos charlaba de todo tipo de temas y, con el tiempo, forjó una amistad (2000: 40). Durante la estancia en París, Xu envió a *Ficción mensual* los siguientes artículos.

1927 junio, vol.18

No. 6.	noticia:	«Centenario del Romanticismo francés»; «Paul Valéry integró en la Academia Francesa»;
No. 7.	novela breve:	«Cuento al lado del encendedor de opio»;
No. 8	artículo:	«Centenario de un poeta misterioso»; «Los ingleses y la literatura policíaca»; «El premio de Hawthorne de este año»; «El novelista español Miró»; «El premio de la literatura nacional»; «Barbusse habló a favor de France»;
No. 11	artículo:	«El ambiente literario de Alemania en opinión de Harden»; «La conversación con Bernard Shaw»; «Tres novedades de Bélgica (libros)»; «El fallecimiento de Walter Kerr»; «Novedades literarias de la Región Flamenca»; «Consejos a la tendencia novelística de la biografía de los estudiosos franceses»;
No. 12	novela breve:	«Héroe».

Tabla 13: obras de Xu como corresponsal europeo en París de *Ficción mensual* en 1927 (2000: 43-44).

Analizando los títulos de los escritos de Xu para *Ficción Mensual*, vemos cómo se ceñía a las últimas tendencias literarias de los países europeos, interesándose principalmente en la literatura de Francia, Bélgica y Alemania por la cercanía geográfica. Resultó llamativo que el nombre de un escritor alicantino, Gabriel Miró (1879-1930) se diera a conocer entre los lectores chinos en 1927. En ese mismo año, Miró fue propuesto para la Real Academia Española.

Respecto a la estilística de Xu Xiacun, en este periodo se impregnó de la influencia del impresionismo francés. Desde antes de estudiar en Francia, llevaba siempre consigo el libro *Madame Chrysanthème* de Pierre Loti. Interesado por el trasfondo histórico de la obra, en el entorno social del Japón colonial bajo la opresión de las potencias occidentales, Xu la tradujo tratando cuidadosamente de conservar su estilo original y aplicando al chino las pinceladas del impresionismo. En 1928, su traducción de *Madame Chrysanthème* fue publicada por capítulos en *Ficción Mensual*. Xu hizo hincapié en lo siguiente:

No encontramos otro escritor en la presente literatura francesa igual que Loti. En la novela es conmovedor y envolvente el paisaje extranjero. Además, se percibe en las cosas pequeñas una estética de la originalidad: no formaba parte de ningún grupo, y no era necesario porque él mismo fue trascendental. Su novela posee una estructura explícita, pero el argumento se nos va presentando a medida que avanza la lectura. Harris comentó

que Loti «dio un nuevo aire a las novelas francesas, escribió un nuevo tipo de música en su prosa» (Xu, 2000: 47) ²¹.

Este rasgo impresionista continúa apareciendo en una serie de escritos de Xu Xiacun, tanto en su narrativa como en los ensayos. Sería difícil encasillar dentro del diario de viaje o la novela corta su colección de escritos breves *Viaje a París* (1931). Esa ambigüedad del género se percibió sobre todo en los capítulos de la segunda mitad, añadida poco antes de la publicación del diario en libro. Estos tienen obviamente el préstamo de la estructura, el tema y las imágenes de las obras de Loti y de Azorín. Por tanto, desde el punto de vista del estilo y la forma, los textos de Xu se pueden pensar como novelas breves impresionistas.

²¹ (Texto original) 在法国文学里，没有人能够把异国写得像他这样动人，没有人能从最小的东西里像他一样找出独创的美；他完全不属于哪一派，他自己就是一派的创首者；他的小说并没有什么结构，但你读起来就好像有结构一样...哈里斯说，“他在法国小说里添了一种新空气，他在散文里输入了一种新的音乐” (Xu, 2000: 47).

3.2 Librería de Espumas (1927-1930): el Neo-Sensualismo y la literatura proletaria

A finales de 1927, confluyeron varias razones que empujaron a Xu a regresar a China. Por un lado, su enfermedad pulmonar empeoró y tuvo un derrame pleural; por otro, sus ahorros no le permitían prorrogar su estancia; además, la metodología de los catedráticos de la Universidad de París era «leer sin más el manual», y Xu pensó que sería mejor estudiar por su cuenta. Por eso, compró un montón de libros y los llevó consigo a Shanghái (2000: 43).

A su vuelta, colabora con la editorial Librería de Espumas, localizada en la zona de concesión francesa en Shanghái. Políticamente, allí se encuentra más libre y seguro. Un año antes, la llamada Librería de la Primera Línea había sido cerrada por orden del gobierno nacionalista, que la censuró por su inclinación a ideologías políticas de izquierda. Allí, Xu se reunía con sus amigos escritores: Liu Naou (1905-1940), Shi Zhecun (1905-2003), Mu Shiyong (1912-1940) y Dai Wangshu (1905-1950). Este grupo de editores y escritores dejó una huella profunda en la evolución de la nueva literatura china. Todos ellos tenían conocimientos de lenguas extranjeras (francés, japonés, inglés y, más tarde, español, que era poco aprendido en China) e inquietudes literarias. Sus obras ya habían sido publicadas en las revistas de mayor circulación en China como *Ficción Mensual*. Ahora, con la fundación de la editorial Librería de Espumas, estos jóvenes ambiciosos, pioneros en la obra experimental, trabajaron en los siguientes campos: (1) traducción al chino de la teoría comunista de Rusia, literatura anglo-americana (John Reed, etc.), literatura rusa, literatura francesa (Loti, Zola), literatura japonesa (Riichi Yokomitsu) y literatura española (Blasco Ibáñez, Azorín, etc.); (2) publicación de sus propias obras modernistas bajo el influjo de la literatura universal experimental, de la novela corta del neo-sensualismo japonés, el impresionismo y el simbolismo francés y de la literatura proletaria rusa; (3) fundación de revistas culturales como *Tren sin órbita* y *La nueva literatura y el arte*, para difundir las novedades literarias que se publicaban en China.

En la ciudad de Shanghái, precursora de la moda por su localización geográfica y sus casi cien años de apertura al comercio internacional, floreció todo tipo de negocio, incluido el editorial. Así, surgieron una gran variedad de editoriales y librerías, y aumentó el número de periódicos y revistas. Por entonces, la incorporación de ideología política en las publicaciones y la literatura de masas ya tenían un amplio desarrollo en Shanghái. Allí la literatura era un tipo de negocio, e incluso política. Los escritores de Shanghái vivían de la pluma. Así, al depender sus ingresos de las publicaciones, tuvieron que sopesar múltiples factores como los costes de producción, los ingresos estimados, los gustos de los lectores y otros fenómenos del mercado.

En la Librería de Espumas, los editores-escriitores difundieron la literatura de izquierdas y la literatura proletaria de Rusia, hasta el punto de que la librería fue identificada por ser «el Baluarte de la Alianza de la Literatura de Izquierdas» (Hu, 2015). Al final de los 20, el centro del Movimiento de la Nueva Cultura se trasladó a Shanghái. La mayor parte de los obreros oprimidos por el capitalismo extranjero se involucraron en el compromiso social de la revolución. Después del éxito de la Revolución de Octubre de Rusia en 1917, con la importación de los manuales teóricos del marxismo y el comunismo en Shanghái, donde había un importante número de fábricas capitalistas controladas por países occidentales, los obreros construyeron la base de la revolución social, motivados por las lecturas de literatura proletaria que despertaron su conciencia política.

Por otra parte, Liu Naou y Du Heng, fundadores y principales autores de la Librería de Espumas junto a Dai Wangshu y Xu Xiacun, fueron considerados miembros de «la primera generación del *modernismo chino*» que buscó «el arte por arte» (Sun, 2014: 213) y de la literatura del Neo-Sensualismo. Siguiendo la senda de los neosensualistas japoneses, entre los que se encontraba el conocido escritor Yasunari Kawabata, se centran en la psicología de los ciudadanos, dado que «el alto desarrollo de una sociedad regida mecánicamente condujo a la pérdida de la autonomía del espíritu. El hombre era concebido en términos de función y forma, separado del contenido y la sustancia» (Sakai, 1968: 78). Por tanto, este grupo de neosensualistas chinos prestan más atención a las nuevas formas de vivir de los ciudadanos, hombres y mujeres, y a su psicología llena de opresión y vanidad. Con la aparición del cine, los cafés, las piscinas o las salas de juego, los personajes centrales pasan a ser tipos urbanos como la acompañante del salón de baile, el camarero de una cafetería..., tipos que, en un país de tradición agrícola y feudalista, no habían existido antes del nacimiento de las urbes. Así, el Neo-Sensualismo japonés importado a China desde la Librería de Espumas de Shanghái, fijó la mirada sobre todo en los habitantes de la urbe con su deseo animal contenido. Igual que los japoneses neosensualistas, «al haber recibido el bautismo del dadaísmo y del expresionismo, asumían una actitud destructiva en cuanto a las normas y las formas creadas, tanto en las artes como en la sociedad» (Sakai, 1968: 78).

Para ganar mercado, los editores de la Librería de Espumas pensaron en varias estrategias: desde 1929, con la fundación de *La nueva literatura y el arte*, los editores cuidan el diseño, incorporan las bellas ilustraciones y cuidan la maquetación de los textos. Además, publican géneros literarios muy diversos (poesía, novela corta y prosa lírica) e ideas del gusto

mayoritario de su público lector (la literatura proletaria de Rusia y la literatura del *Neo-Sensualismo* japonés). Todo eso coexistía para ganar lectores frente a la gran competencia del mercado en Shanghái. Incluso decidieron bajar el precio de las revistas para que todo el mundo pudiera comprarlas (Sun, 2014: 213).

3.2.1 *Madama Crisantemo: se alquila esposa en la colonia oriental*

Xu Xiacun fue el único de los fundadores de Librería de Espumas que ya había estado en París, la metrópoli literaria europea. Fue el corresponsal europeo de *Ficción Mensual*, cuando estudiaba en París y, en ese período, percibió los cambios en las tendencias literarias europeas y el contacto literario Oriente-Occidente en un contexto cosmopolita. Por ejemplo, *Madama Crisantemo* de Loti de 1887, que fue traducida en ese momento, era una novela impresionista francesa, que luego inspiró a la famosa ópera de Puccini *Madame Butterfly*. En dicha novela, Loti tomó el trasfondo histórico de la época colonial japonesa que sufrió la opresión de Estados Unidos, para retratar un fenómeno social injusto: los militares americanos que estaban de paso en Japón, viviendo una temporada en sus colonias, alquilaban esposas japonesas de forma temporal. En la traducción de esta obra, aparte de diferentes técnicas impresionistas bastante novedosas, encontramos cierto paralelismo con lo que sucedía en las zonas de concesión en China por parte de las potencias occidentales.

Para solventar los apuros económicos tras su regreso de París, Xu, de nuevo en Shanghái, se arma de valor y envía el manuscrito de *Madama Crisantemo* de Loti al editor de *Ficción Mensual*. Sin confianza respecto a la calidad de la traducción, a Xu le preocupaba que su propio estilo literario en chino se trasladara a la obra maestra... Por eso, conservó durante tres años el borrador de una traducción que decidió acometer en el mismo momento en que descubrió una versión en inglés en la biblioteca del Instituto Huiwen y (Xu, 2000: 47). Esa versión inglesa del *Madama Crisantemo* de Loti había sido la primera práctica de traducción para Xu de una obra occidental al chino, por lo que Xu meditó las palabras adecuadas y exactas todo lo posible, con paciencia y humildad – «Cada día terminé solo mil palabras. Medité cada vocablo» (2000: 26). La prudencia del joven da muestras de su respeto por un ilustre autor francés. Xu quedó fascinado por la técnica literaria del impresionismo y su tinte exótico. Para revisar bien la traducción en chino, Xu compró la obra original de Loti en Francia y siguió puliendo y mejorando la redacción en chino durante tres años más (2000: 25). La novela se

presentó en forma de diarios autobiográficos, cuyo argumento es recreado en la famosa ópera italiana *Madama Butterfly* (1901) de Puccini: una historia de amor infeliz: «un oficial de la marina alquila una esposa durante su estancia en la colonia de Japón» (2000: 26). Recordando su viaje, Xu experimentó las pinceladas impresionistas de la obra de Loti. Recuperó reminiscencias de cuando embarcó, dos años atrás, por primera vez en el crucero Athos hacia Francia: la naturaleza cambiante, los hombres y el paisaje bañados en la clara luz del sol difuminado en colores claros.

Al joven traductor Xu, a sus veintiún años, le sorprendió que Ye Shengtao (叶圣陶, 1894 - 1988), el editor de *Ficción Mensual*, aceptara el borrador chino de *Madama Crisantemo*. Al tratarse de una prestigiosa revista, no le faltaban manuscritos, que se acumulaban en la oficina. Los relatos largos tenían poca cabida, porque no deseaban publicar por capítulos (2000: 46), pero su inversión de tiempo y esfuerzo se vio recompensada. La primera parte de la traducción se publicó en *Ficción Mensual* en agosto del año 1928 (2000: 47). Recibió elogios en forma de cartas de amigos, conocidos y lectores desconocidos; incluso el famoso traductor Fu Donghua afirmó que «el texto traducido no pierde el gusto refinado de la obra original y se lee con fluidez, perfeccionando el traductor algunos pasajes de la novela original» (2000: 48). Después de recibir la revista, Zhu Xiang respondió enviando una carta desde los Estados Unidos con párrafos considerablemente largos, animando a su íntimo amigo Xu y diciendo que «la traducción resultó tan bonita como el poema en prosa» (2000: 48). Su éxito en la revista y los elogios de editor y lectores le animaron a continuar con su carrera literaria, integrándose el grupo de amigos escritores e intelectuales que colaboraban estrechamente y trabajaban en un espacio artístico lleno de libertad, situado en el ático de la Librería de Espumas.

3.2.2 La literatura meridional europea y la China decadente

¿Cuál fue la razón por la que un intelectual de la talla de Xu, que dominaba inglés y francés, dirigió la mirada hacia la literatura española y especialmente hacia Azorín? En ese aspecto, el joven intelectual recorría su propio camino. Se distanciaba de la mayoría de los literatos chinos que preferían la literatura *canónica* importada de Inglaterra, Francia, Japón y Rusia (que llevó a cabo la Revolución de Octubre en 1917). En comparación con Francia, Inglaterra y los Estados Unidos, que eran las naciones más poderosas del mundo en esa época, los países europeos meridionales, tras un largo pasado glorioso que incluía la cultura

grecorromana y la hegemonía marítima de España y Portugal, se encontraban en estado de decadencia, al igual que China en esa misma época. Después de varias décadas, el gigante oriental había perdido guerras con Francia, Inglaterra, EE. UU, Alemania y Rusia, y estaba ocupado militarmente por las potencias occidentales en varias zonas. El conflicto político había llevado a una caótica situación social.

A partir de finales de 1928, Xu finalizó una serie de presentaciones de obras literarias de los últimos veinte años de las modernas Italia, Grecia, Portugal y España. Si elaboramos la secuencia de publicaciones, quedaría así:

1928	marzo: publica la colección de traducciones de Nikolái Gógol y otros autores.
	agosto: cada mes sale una de las cuatro partes de la novela <i>Madama Crisantemo</i> de Pierre Loti en <i>Ficción Mensual</i> hasta noviembre.
	diciembre: el ensayo «Los toros» de Azorín traducido al chino para <i>Tren sin órbita</i> ; Finaliza la redacción del prólogo y la traducción de la antología de escritores modernos de España, incluye «Los toros» traducido al chino de Azorín, y una selección de textos traducidos al chino de Picón, Unamuno, Darío.
1929	marzo: publica formalmente la antología de escritores modernos de España, titulada <i>Los toros – Colección de novelas españolas contemporáneas</i> ;
	abril: publica el artículo «La literatura española de los últimos veinte años» en <i>Ficción Mensual</i> .
	mayo: publica su colección de novelas cortas Xu titulada <i>Los pueblos del viejo país</i> ; publica «La literatura italiana de los últimos veinte años» en <i>Ficción Mensual</i> .
	septiembre: publica un artículo que recomienda «Sobre ‘Los pueblos del viejo país’» en no.1 de <i>La nueva literatura y el arte</i> (Xu, 1929a: 179-182);
	noviembre: publica el artículo «Azorín, un prosista incomparable» en el no. 4 de <i>La nueva literatura y el arte</i> ;
	diciembre: publica los ensayos, «La velada» y «Arrazola», traducidos al chino, de Azorín en el no. 6 de <i>La nueva literatura y el arte</i> ; Publica «Un hidalgo» traducido al chino de Azorín en <i>Ficción Mensual</i> .

Tabla 14: publicación de libros y artículos de traducción y escritura de Xu Xiacun durante 1928-1929 en Shanghái.

La literatura meridional europea en general –España, Italia y Grecia– apasionaba a Xu, que publicó sus estudios sobre literatura española en las revistas más importantes de China. Pero, después de acercarse más al contexto español y al ambiente literario de sus países vecinos,

se sentía especialmente atraído por Azorín por lo que puso especial énfasis en la recomendación y traducción de las obras del maestro alicantino. A finales de 1928, aparece su ensayo «Los toros» en la revista interna de Librería de Espumas, *Tren sin órbita*. A su parecer, prevalecían sobre otros escritores el ensayista español Azorín y el dramaturgo italiano Luigi Pirandello (1867-1936). Llevó a cabo la introducción de la literatura europea meridional moderna compaginando la traducción y la investigación de forma simultánea, aunque la publicación formal llegó un año después, y a finales de 1929 acabó la compilación y traducción de autores de la literatura española moderna.

3.2.3 «Los toros»

Con la traducción al chino del ensayo «Los toros» de Azorín, Xu dirigió la mirada hacia la literatura española. Después, la iría ampliando hacia toda la literatura europea meridional. En diciembre de 1928, Xu publicó la traducción del ensayo «Los toros» en *Tren sin órbita* y contribuyó así a desencadenar el fenómeno Azorín en la literatura china moderna.

Los chinos que no conocían la lengua española se preguntaban de dónde venía el original del ensayo «Los toros». Llegó gracias a que los editores de la Librería de Espumas habían hecho acopio de un cúmulo de revistas y libros extranjeros que leían, sobre los que reflexionaban y de los que asimilaban, sobre todo, las ideas sobre creación literaria, con el objetivo de alcanzar el nivel de la vanguardia universal. Entre estos y otros libros adquiridos por la editorial de Shanghái, Xu descubrió una revista vanguardista de Estados Unidos llamada *The Dial*, fundada en Nueva York en 1840, sin ánimo de lucro. Su fundador, George Ripley, enunció la intención editorial en la cubierta:

Las páginas de esta *Revista* dan las gracias a nuestros colaboradores, que tienen en común el amor a la libertad intelectual y la esperanza del progreso social; quienes están unidos por la simpatía del espíritu, no por concordar en la especulación; cuya fe está en la Divina Providencia, más que en recetas humanas; cuyos corazones están más en el futuro que en el pasado, y que confían en el alma viva en lugar de en la letra muerta. Se esforzarán por promover la constante evolución de la realidad y nunca permanecerán en el anquilosamiento de opiniones (Ripley, 1840) ²².

²² (Texto original) The pages of this *Journal* will be filled by contributors, who possess little in common but the love of intellectual freedom, and the hope of social progress; who are united by sympathy of spirit, not by agreement in speculation; whose faith is in Divine Providence, rather than in human prescription; whose hearts are more in the future than in the past; and who trust the living soul rather than the dead letter. It will endeavor to promote the constant evolution of truth, not the petrification of opinion (Ripley, 1840).

The Dial contiene gran variedad de géneros literarios, como poesía, teatro, novela breve y traducciones al inglés de escritores vanguardistas universales. Dado el rico acervo intelectual y las colaboraciones de algunos de los mejores escritores a nivel mundial que poseía esta publicación, la atención de Xu Xiacun recayó en el breve ensayo «Los toros» de Azorín.

El descubrimiento de Azorín en *The Dial* por parte de Xu fue un hecho meritorio. La traducción del ensayo «Los toros» (*The Bulls*) por Katie Lush solamente ocupa tres páginas en la edición de junio de la revista (1928: 469-471). Ni siquiera ocupaba un lugar llamativo en el índice del anuario de la revista. Solo gracias a la traducción de Lush en el verano de 1928, el nombre de Azorín apareció con un poco más de frecuencia en varios números mensuales de *The dial*:

1927	
Febrero	«The solitary and other sketches»; ensayos seleccionados de <i>Las Confesiones de un pequeño filósofo</i> (1904).
1928	
Mayo	«Cervantes's house» (La novia de Cervantes); <i>Los pueblos</i> (1905).
Junio	«The bulls» (Los toros); <i>Los pueblos</i> (1905).
Julio	«Aurelia's eyes» (Los ojos de Aurelia); <i>Los pueblos</i> (1905).
Agosto	«An hidalgo (the roots of Spain)» (Un hidalgo, las raíces de España); <i>Los pueblos</i> (1905).
Septiembre	▼ «The fish and the watch» (El pez y el reloj); <i>España</i> (1909)

Tabla 15: ensayos de Azorín traducidos en inglés por la traducción de Katie Lush para la revista estadounidense *The Dial* durante 1927-1928.

A excepción de *Las confesiones de un pequeño filósofo*, los ensayos de Azorín traducidos al inglés entre 1927 y 1928 pertenecen a artículos publicados por primera vez en periódicos de Madrid. Más tarde fueron recopilados en las antologías de ensayos más representativas del autor alicantino, *Los pueblos* y *España*.

En la traducción al inglés de Lush el texto conserva el estilo y la sintaxis breve, sencilla y clara del original. Y, para plasmar en el texto traducido un vocabulario que reflejara el costumbrismo y la cultura española, en ocasiones Lush optó por crear neologismos como en el caso de «*Un hidalgo*» (palabra original de España y Portugal). Al no tener una equivalencia exacta en inglés, tomó la palabra como préstamo: «An hidalgo».

A juzgar por las posteriores publicaciones de Azorín traducidas al chino, observamos que en Librería de Espumas, los escritores chinos dispusieron de los números de *The Dial* de mayo, junio y agosto de 1928, que incluían la publicación en inglés de los ensayos «La novia de Cervantes», «Los toros» y «Un hidalgo».

La historia narrada en «Los toros» es sencilla: el protagonista de ficción, «Azorín», visita a la familia de su amigo «Don Tomás» en un pequeño pueblo de España. Pero todas las personas de la casa se están arreglando y haciendo los preparativos para salir a la plaza de toros. Aunque está casi la hora de la corrida, esta familia de clase alta, al igual que muchos españoles, se arregla a conciencia. Cuidan mucho sus trajes y adornos con motivo del festejo, que es todo un acontecimiento en el corazón de los pueblos pequeños. Vestirse bien es un signo de buena posición económica, de calidad de vida. Para encontrar el sombrero ideal para asistir al festejo taurino, Don Tomás elige entre su colección; las sombrereras, al parecer, albergan toda la historia de su vida. Y, a la hora de ponerse el clavel en la ropa o el cabello, la madre y la hija discuten. Por suerte, doña Isabel apuntado el consejo que les dio una persona entendida en el tema sobre la forma correcta de ponerse la flor:

– Es la secretaria de *La última moda*, a quien consultan las suscriptoras, y ella contesta a lo que le preguntan.

– Verá usted – dice Juanita –. Y rápida, con un rumor de seda y de taconeos rítmicos, desaparece y torna a aparecer con un periódico en la mano.

– Nosotros le hemos preguntado cómo se llevaban los claveles para ir a los toros – dice D. ^a Isabel.

– Y ella – continúa Juanita – contesta lo siguiente: «los claveles se llevan en la cabeza, pero también pueden prenderse en el pecho. Estos claveles generalmente son rojos; sin embargo, se pueden usar también blancos, haciendo con los dos colores una linda combinación».

– ¡Estamos enterados! – dice D. Tomás, dando en el suelo con su bastón.

La luz comienza a disminuir; retumba otro trueno pavoroso, tremendo.

– Ya tenemos encima el chaparrón – observa D. Tomás (PUE: 57).

¡Por fin están listos! Pero, de improviso, se oyen truenos. Caen fuertes lluvias. Se tienen que suspender las corridas de toros. Al leer este ensayo, los lectores extranjeros o nativos reconocen las costumbres y la psicología de los españoles de finales del siglo XIX.

«No hay prisa» es un axioma que encierra el pensamiento de los españoles. Es la calma usual frente a la exigencia de puntualidad y el desastre (sugerido por la caída del chaparrón en

«Los toros»). La primera vez que los lectores leen este ensayo, lo encuentran humorístico, ya que presenta el estilo de vida español, que apura la hora de salida hasta el final. La hora de inicio del espectáculo les coge en casa, no tienen más remedio que llegar tarde. Al salir, de repente cae un chaparrón. Ya no hay nada que hacer, parece que toda la función del relato es provocar la risa. Pero, tras una segunda lectura, se percibe una ironía implícita: postergarlo todo es la causa del retraso del país.

En «Los toros», el exotismo (la cultura española y las corridas de toros) y el ambiente gris y de retraso de la sociedad española se asemejan a las características de la sociedad china de la época. Al traductor Xu le interesaban además otros elementos de la obra azoriniana. Por un lado, el estilo: la escritura en una lengua latina suele construir estructuras gramaticales más complejas que en la lengua china. Pero el autor de «Los toros» aprecia las oraciones sucintas y sin artificios. Incluso, para aclarar y realzar la idea central de cada frase, emplea signos de puntuación que acortan la oración. Tal estilo supone, en cierta medida, una renovación de la literatura en lengua española. Además, la obra de Azorín se hace accesible tanto para los lectores menos instruidos como para las élites, resultando muy instructiva para los escritores chinos de la nueva literatura que estaban pensando en cómo hacer literatura en chino vernáculo con alto nivel artístico, siendo a la vez accesible para el público chino común, teniendo en cuenta que, antes de la época moderna, eran pocas las personas que podían recibir una educación. La mayor parte de la población era analfabeta y especialmente las mujeres, que tenían que servir a la familia y no se les daba la oportunidad de entrar en la escuela.

«Los toros» encaja en los géneros literarios habituales. Por un lado, se ajusta a la redacción de los artículos periodísticos, pero a la vez crea personajes de ficción. El espacio es limitado y la escena discurre durante un tiempo prolongado, rasgos propios de la novela corta. La sencillez de la sintaxis y la ambigüedad del género resultan curiosos para el traductor Xu. En cuanto a su estilo, «Los toros» se ajusta al impresionismo, con el empleo de pinceladas cortas y apresuradas, y una estructura suelta, sin trama. De pronto, el autor concluye la historia abruptamente. Dentro de un espacio textual reducido, todo se limita a la representación visual dentro de un cuadro de impresiones. Este diseño de la imagen subjetiva del impresionismo también encaja con la técnica de contraste de la pintura clásica china. Así lo explicó en la biografía en homenaje a su padre en 2000 la hija del traductor, Xu Xiaoyu, señalando asimismo la intriga ingeniosa de Azorín (2000: 54-59). Concluye que fue un maestro inteligente en la construcción de la estructura del cuento, que «deja en el tintero los adornos para resaltar el

concepto central», como sucede en la pintura clásica china. Si un pintor va a retratar la luna en el cielo nocturno según la técnica llamada “contraste pictórico” *hongyuntuoyue* (烘云托月), primero pinta las nubes secundarias, pero se centra en resaltar el protagonismo fundamental del objeto principal, la luna:

Azorín tituló la obra «Los toros», pero pasó por alto el escenario de *los toros*; al contrario, pintó con minuciosidad los trajes de una familia española tradicional y la ceremonia de prepararse para asistir al festejo taurino. Su atención está puesta en describir las «cajas de sombreros» del señor Tomás, «la puesta de claveles en la ropa» de la señora Isabel y el rostro de la hija Juanita. A punto de salir, cuando por fin todo dispuesto y el carruaje esperando en la puerta, Azorín pone el punto final: «brilla un relámpago vivísimo; un trueno estalla con un ruido seco y formidable», «la lluvia densa, cerrada», y toda la gente en la plaza de toros corre o abre paraguas

(2000: 55-56).

En *The Dial*, Katie Lush no había presentado ninguna reseña biográfica de Azorín. Obviamente, después de leer «Los toros», Xu Xiacun sintió una gran curiosidad por conocer a Azorín. Consultó entre los libros de historia literaria escritos en inglés o francés. Al final, con lo que había leído, Xu redactó una breve introducción biográfica de Azorín puesta al pie de «Los toros» traducido al chino:

Azorín nació en 1873, su nombre real es José Martínez Ruiz. En la actualidad es uno de los grandes prosistas de España. Su lenguaje es sencillo y deja poso, estilo que se asemeja al de Oriente. Ha publicado numerosas novelas y ensayos, algunas de sus obras más representativas son *Don Juan* y *España*. En el presente artículo describe la vida moderna de España, y ha sido admirado y aplaudido por el público por su estética (Xu, 1928: 453)

²³.

El «lenguaje sencillo y que deja poso» de Azorín son las características que el ensayista Xu percibe semejantes «a lo oriental» (1928: 453). A nuestro entender, con la expresión «deja poso» quería decir que, después de degustar el mejor vino, queda un poso de sabor en la boca. Como después de pulverizar el mejor perfume, permanece un halo de fragancia. De esta manera, leer las letras de Azorín dejó una impresión inolvidable a Xu. ¿Por qué «a lo oriental»? En la acuarela clásica china, se emplea un tono suave, con el color muy diluido en agua, que crea un ambiente limpio, manso y sereno, igual que el estilo llano y la serenidad que transmite Azorín. En la escena de la obra clásica china se percibe el alma (talante, emoción, moral) del autor, la cual sugiere a los lectores la percepción de la belleza profunda bajo la superficie. La poesía, la

²³ (Texto original) 阿左林，生于一八七三年，真名 José Martínez Ruiz，为西班牙现存大散文家之一。文字清淡而有余韵，颇具东方风味。所作小说及小品甚多，以 *Don Juan* 及 *España* 最著。此篇写西班牙现代生活，亦以美丽见称 (Xu trad. 1928: 453).

pintura, la música y la conducta del pueblo chino han sido influidas por pilares filosóficos – el confucionismo y el taoísmo y el budismo – y por ideas como «la mente de la serenidad y tranquilidad de la gente» taoísta y «la armonía general de la sociedad» confucionista (Marco Martínez, 2019). En Azorín hallamos, sorprendentemente, esta misma sensibilidad oriental.

Respecto a la reproducción de las artes plásticas en la literatura, cabe recordar que en la antología *Los pueblos*, en la que se recopila «Los toros», Azorín se comparó a sí mismo más de una vez con «un pintor de las cosas de España», diciendo que «en las presentes páginas, entresacadas de mi libro *Los pueblos*, he tratado de pintar la vida provinciana» (en María Valverde, Azorín, 1973: 32-33).

Sin embargo, Xu olvida traducir una línea en el preludio del original, la dedicatoria «Al pintor Zuloaga» (Xu *trad.* 1928: 447). Al conocer el costumbrismo español de Zuloaga, comprendemos que una de sus pinturas al óleo, *Los preparativos* (1902), es el modelo artístico perfecto de la estampa reproducida a través del lenguaje por el ensayista Azorín, que se basa en el lienzo de su amigo pintor, Ignacio Zuloaga. Las mujeres españolas del cuadro se están preparando para salir; los trajes representan el costumbrismo castellano; las muchachas llevan claveles... Ya sabemos que la colocación del clavel es uno de los incidentes que causa que la familia de Don Tomás retrase su partida para asistir al festejo taurino en «Los toros» de Azorín:



Ilustración 10: *Preparativos* (1902) del pintor Zuloaga.

Azorín y Zuloaga, dos de los más activos noventayochistas, saben que el color de la bandera española es la plaza de toros, el amarillo es el albero y el rojo, la sangre. Azorín comprendía que la tauromaquia era una tradición nacional espectacular y un arte muy querido por el pueblo español y por eso le dedicó dos ensayos distintos con el mismo título. El primer «Los toros» fue recopilado en *Los pueblos* y el segundo en *Castilla*. El pintor Zuloaga, por su parte, pintó al óleo las corridas de toros y se aficionó con tanto entusiasmo al arte taurino que, durante su estancia en Sevilla en 1892, aprendió a torear y llegó a torear en una plaza - «cambió el pincel por el estoque» (Rondón, 2016). Ambos patriotas transmitieron el espíritu del toreo con el afán de iluminar la España Negra. Muchos años después, en 1939, al término de la Guerra Civil española, cuando Zuloaga se enteró de que su amigo Azorín había vuelto del exilio en Francia, le envió la siguiente carta: «Qué gran alegría he sentido al recibir su tarjeta escrita desde Madrid, la Castilla (nuestra Castilla) quitó el luto. A ella ha vuelto su gran escritor. ¡Enhorabuena!».



Ilustración 11: carta postal de Zuloaga a Azorín en 1939, conservada en la Casa Museo de Azorín.

Azorín tenía un pensamiento contradictorio hacia la fiesta nacional. El segundo ensayo «Los toros», publicado en 1912, era la reproducción literaria impresionista de otra obra del ciclo de la España Negra de Zuloaga: *Corrida de toros en Éibar* (1899), óleo sobre lienzo, con influencia de Goya. En dicho ensayo, Azorín transmite su visión personal de los festejos taurinos, insinuando que, aunque las corridas de toros son espectaculares, la sangre y la matanza a los toros es cruel. Por último, reflexiona acerca de la inclinación de los españoles hacia la violencia sangrienta, desde una pasión ciega y mística: «el sentimiento inextinguible que en este poblado de Castilla dejarán estas horas de brutalidad humana» (CAS: 63).

3.2.4 La Generación del 98 y la literatura meridional europea

Poco después de la aparición de «Los toros» de Azorín traducido al chino y publicado en la revista *La nueva literatura y el arte*, a finales de 1928, Xu Xiacun escogió y tradujo otras obras españolas, que tituló *Los toros – Colección de novelas españolas contemporáneas*. Dicha compilación, además de «Los toros» de Azorín, contiene la novela corta «Nada menos que todo un hombre» de Unamuno, «La amenaza» de Jacinto Octavio Picón y «El fardo» de Rubén Darío. La preferencia del traductor Xu por Azorín resulta obvia por la elección del título «Los toros» de *Los pueblos* para la antología. En la cubierta, destacada en negrita, acompañando a la ilustración, aparecen la cabeza y el cuerno de un toro. En el prólogo, entre los cuatro

escritores, Xu destaca al autor que da título al libro: «Azorín, (que) es el precursor de la nueva literatura de la Generación del 98, también el más maduro a nivel artístico entre los cuatro escritores que hemos seleccionado»²⁴.



Ilustración 12: cubierta de *Los toros*– *Colección de novelas españolas contemporáneas* (Xu, 1929f).

¿Por qué Xu Xiacun pudo escribir un comentario tan exhaustivo y claro sobre el papel de Azorín encuadrado en el movimiento literario español del 98? Antes de pensar la antología de las novelas cortas españolas, las lecturas de Xu ya abarcaron la historia literaria de España y recorrieron la literatura meridional europea (Portugal, Grecia, Italia, España) a través de una panorámica general. Este conocimiento le permitió firmar en abril de 1929 el artículo «La literatura española de los últimos veinte años» para *Ficción Mensual*, estimulado por tres lecturas: *Contemporary spanish literature* de Aubrey F. Bell, *Contemporary movement in European Literature* de Roce and Isaacs y *Pío Baroja (an essay)* de Isaacs Goldberg (Xu, 1930: 54). De dichos libros, Xu tradujo párrafos seleccionados de la literatura española contemporánea del inglés al chino, completando la traducción con crítica literaria. Así, hizo

²⁴ (Texto original) 阿左林是“一八九八派”的新文学的领袖之一，也是在我们所选的这四个人中在艺术上最成熟的一个 (Xu trad. 1929f: 2).

referencia a las singularidades de los poetas Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, mencionando también a Enrique de Mesa, Enrique Díez Canedo, Gabriel y Galán, Antonio de Zayas y Francisco de Villaespesa, a los dramaturgos Jacinto Benavente, Gregorio Martínez Sierra, Manuel Linares Rivas, Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, y Eduardo Marquina, y destacando la magna labor del filólogo Ramón Menéndez Pidal, que inició la recopilación de obras clásicas para actualizar los estudios del Romancero junto a sus discípulos Marcelino Menéndez y Pelayo, Francisco Rodríguez Martín, Adolfo Bonilla y San Martín y Blanca de los Ríos (1930: 51-54).

A propósito del movimiento paralelo al modernismo chino, Xu realizó las características del 98 y los puntos en común de escritores chinos con las obras de Azorín, Miguel de Unamuno, Pío Paroja, Ramón María del Valle-Inclán, Vicente Blasco Ibáñez, Ramón Pérez de Ayala y Gabriel Miró. Según el erudito chino, la Generación del 98 de España y el Movimiento del Cuatro de Mayo de China tuvieron afinidades en varios aspectos (1930: 32). Esto es innegable, recordemos lo que hemos hablado en el segundo capítulo de esta tesis: que el primer propósito del Movimiento de la Nueva Cultura China era la renovación del idioma, popularizando la escritura en el chino vernáculo propio del lenguaje coloquial de la gente moderna. Además de la renovación lingüística, otras prioridades para el Movimiento de la Nueva Cultura eran la reforma de la estilística literaria para determinar los géneros literarios (novela, relato y poesía), además de la reforma ideológica, con la finalidad de cambiar el pensamiento social y renovar el país.

De este modo, Xu estudió los rasgos de la Generación del 98 española y «la creación del estilo propio en cada escritor», «porque según ellos el lenguaje literario de los siglos XVIII y XIX era completamente retórico, anticuado, hueco y superfluo, sin ningún poder expresivo». Además, «la reforma estilística no significa desechar completamente las obras tradicionales; por el contrario, la clave está en dar la nueva visión al tratarlas» (1930: 32). Elogió a los noventayochistas, quienes salvaron el idioma, la cultura y buscaron en la tradición el espíritu de la patria:

Visitaron todas las ciudades y pueblos antiguos. Indagaron en el espíritu contenido en los versos clásicos que se readapta para los tiempos actuales. De esta manera, con la actitud crítica y el coraje de crear algo fresco y novedoso, estos jóvenes escritores españoles han logrado hechos literarios sorprendentes en un corto período: los últimos treinta años.

Entre los escritores que pertenecieron a la Generación del 98, el primero que se debe mencionar es Azorín, cuyo verdadero nombre es José Martínez Ruiz. Su mayor

contribución a la historia reciente de la literatura española es el estilo. Un estilo conciso y claro, que rechaza la estructura textual estereotipada o las figuras retóricas como el paralelismo y la antítesis de la prosa tradicional de la Castilla. Busca, por encima de todo, ser exacto y detallista, porque, en su opinión, solo lo exacto y detallado puede hacer que lo escrito sea creíble (1930: 33) ²⁵.

Consciente de la importancia de aprender de los países europeos para hallar un camino de renovación para la China moderna, a continuación, Xu Xiacun estudió la historia literaria de Italia, Grecia y Portugal. Reunió sus reflexiones en «La literatura italiana de los últimos veinte años», «La literatura portuguesa de los últimos veinte años» y «La literatura griega de los últimos veinte años». Además de Azorín, el otro autor occidental predilecto de Xu, es el dramaturgo italiano Luigi Pirandello, por «la filosofía pirandelliana» y la «naturaleza humana» en sus maravillosas obras de teatro (Xu, 1930: 84), y, sobre todo, por *Seis personajes en busca de autor*, que estaba acabando de traducir al chino. En estos artículos introductorios sobre la historia literaria moderna de los países meridionales europeos, a pesar de su escasa extensión y de la inexactitud de las citas bibliográficas, las opiniones de Xu son brillantes y suscitan el interés de los lectores.

²⁵ (Texto original) 他们探访所有的古城古村。他们在古诗人的文句中找到现代精神的反应。这样，带着批判的精神和创造的勇气，这些年轻的西班牙文学家便在三十年的匆短期内造成了目下的惊人的成绩。在属于九八运动的作家里，第一应该说到的是真名叫 Martínez Ruiz 的阿左林。他在最近西班牙文学史上的最大贡献就是它的文体。他的文体是短简而明洁，完全找不到那种传统的加斯底拉散文的陈套的构造，修辞的句子，以及骈偶和对比。他只爱正确和详细，因为，据他的意见，只有正确和详细方能使所写的东西逼真 (1930: 33).

3.3 Xu como traductor (1930): el tiempo y el espacio en la palabra

Antes de llevar a cabo la traducción de *Espagne* al chino, el traductor Xu, en *Introducción a la literatura meridional europea*, fue consciente de la estrecha relación entre la palabra y el estilo de Azorín en la obra original. Por un lado, la palabra representa el detalle y el lenguaje de precisión del escritor español, ya que «el mayor descubrimiento de Azorín es incorporar los objetos cotidianos, una flor o una jarra, que en su conjunto provocan un encantamiento del estilo» (Xu, 1930, 94-95). Su lenguaje, sin palabras superfluas, queda en la mente y estimula la imaginación y la sensibilidad del lector. El texto original supone para el traductor Xu sensibilidad poética e imagen y color impresionistas, lo que le permite reflexionar sobre la moral y la filosofía. Por otro lado, siendo escritor noventayochista, Azorín redescubre palabras desusadas que forman parte del patrimonio nacional y de tradiciones culturales de España de la medicina, la agricultura, la gastronomía y otros ámbitos profesionales, para que la gente pudiera acceder a un vocabulario más preciso que vincula la idea y la realidad. Lozano reflexiona sobre ello en el capítulo «Palabra y estilo»:

Es posible que el artículo que Gabriel Miró escribió en 1911 para *Diario de Barcelona*, «El párrafo, la palabra. Azorín», sea el texto que, de una manera más directa, pueda situarnos en el asunto que vamos a tratar. En el título, explícito y escueto, su autor viene a señalar aquello en lo que ha consistido el camino sustancial que marca la nueva literatura: «Hasta hace algunos años – advierte el escritor –, el deleite de una obra estaba para autor y lectores en la masa del párrafo». Según esto, la idea que se quería transmitir quedaba sometida a unos períodos sintácticos con vida propia, que se desarrollaban, sonoros, en busca de un final rotundo; el sentido del texto se subordinaba, pues, a un curso retórico cuya eficacia dependía de una masa verbal bien acabada. No solo predominaba el párrafo, sino que la atención prestada a su desarrollo llega a ensombrecer –si no a alterar– el sentido de lo que se pretendía comunicar, priorizando lo sonoro sobre lo esencial. Venía a ser, pues, «trabajo de ensambladura que podía lograrse separadamente de la idea». La palabra, por el contrario, es el camino directo hacia una verdad, «es la misma idea hecha carne», y en su hallazgo encuentra el arte literario, su plenitud. Pues bien, según el prosista alicantino (Miró), «el renacimiento de la palabra literaria en España se debe principalmente a Azorín» (cita de Clemencia Miró, en Lozano, 2015: 13-14).

La palabra, que es el fundamento para Azorín en su exploración de la realidad y la filosofía, el tiempo y el espacio, también es un desafío para Xu al traducir del francés al chino la mitad de los ensayos de *Espagne* (1929).

No.	Título francés	Título español	Título traducido en chino	Obra original
2	La vie d'un laboureur	Vida de un labrantín	一个劳动者的生活	<i>España</i>
4	Don Joaquin le Majorat	Don Joaquín el Mayorazgo	员外约根先生	<i>España</i>
10	Les taureaux	Los toros	斗牛	<i>Los pueblos</i>
14	La veillée	La velada	黄昏	<i>Los pueblos</i>
16	Un hidalgo	Un hidalgo	一个“伊达哥”	<i>Los pueblos</i>
17	Le parfum du vase	La fragancia del vaso	瓶香	<i>Castilla</i>
20	Arrazola	Arrazola	内阁总理	<i>España</i>
21	Carlos Rubio	Carlos Rubio	加罗斯·鲁比欧	<i>España</i>
23	La rue de la Montera	La calle de la Montera	蒙德拉路	<i>España</i>
24	Une flûte dans la nuit	Una flauta en la noche	夜笛	<i>Castilla</i>
25	La maison fermée	La casa cerrada	故居	<i>Castilla</i>

Tabla 16: títulos traducidos por Xu Xiacun (1930), de *Espagne* (1929).

Para los antropónimos y topónimos, Xu conserva la pronunciación de *Espagne* (1929) en la transcripción fonética del francés al *pinyin*, en chino. La adaptación fonética de los nombres exóticos es muy frecuente en China en el siglo XX, con la creciente introducción de las obras Occidentales; así, al leer el nombre traducido, se identifica fácilmente la palabra original de la lengua hablada:

María En *pinyin*: **ma-li-ya** En caracteres: 玛丽亚

Lola En *pinyin*: **luo-la** En caracteres: 罗拉

Así se aplica la adaptación fonética en *pinyin* en los casos de nombres de personajes y de lugares españoles con pocas anotaciones. Excepto en el caso de la traducción de «Un hidalgo» («一个伊达哥»), que incluye trece anotaciones. Este escrito de Azorín está incluido en la compilación de *Espagne*, de 1930, pero en un primer momento, en 1929, Xu lo había seleccionado para *Ficción Mensual*. Al tratarse de una revista prestigiosa con reglas estrictas, el editor seguramente pidió al traductor que realizara anotaciones detalladas para nombres específicos del texto original; así, en el texto principal anotó la adaptación fonética y una nota al pie con la palabra original del español y una explicación cultural. Veamos, como ejemplo, la anotación novena de «Un hidalgo» para el antropónimo «El Greco», traducido fonéticamente en chino *Ge-lei-ke* (格雷柯):

Novena anotación: el Greco es un gran pintor español del siglo XVI, famoso por el expresionismo del color en la pintura española (Xu *trad.* Azorín, 1930: 132).

En «Un hidalgo», introduce la palabra «hidalgo» como neologismo en China porque no lo tienen en su cultura, y transcribe fonéticamente «hidalgo» en *yidage* (伊达哥), explicando debajo en la anotación:

Hidalgo, era antiguamente un título de clase alta, hoy buena parte vive en la pobreza. El presente ensayo trata de la vida del hidalgo español común (Xu *trad.* Azorín, 1930: 126).

3.3.1 La palabra y la sinestesia

Xu conserva los nombres concretos que definen directamente a las cosas, o sea a los objetos perceptibles. Intenta nombrar en «Vida de un labrantín» al campesino de poco caudal e irrelevante: «para nombrarle, dicen ‘aquél’; unos terceros le llaman familiarmente ‘tío’» (ESP: 102). Pero el labrantín es un verdadero contribuyente de la tierra española, un «labrador noventayochista», porque había ofrecido lo que podía a su patria, día tras día, labrando él mismo el campo, con su primer hijo muerto en la Guerra de Cuba (1895-1898). Precisamente, este hombre sin nombre es el viejecito que domina el conocimiento de todas las cosas de su tierra, del campo y del monte, de las palabras agrícolas *raras*, *casi fallecidas*, nacidas en Castilla, que nunca entendería un lector o traductor chino:

ESP: 104

Tiene noticia de todas las hierbas y matujas del campo y de los montes: el cantueso, el mastranzo, la escabiosa, el espliego, la mejorana, el romero, la manzanilla, la salvia, el beleño, la piorna (ESP: 104).

Xu *trad.* 1930: 9

他认识田里和山中一切的草和一切的植物, 野薄荷, 山萝卜, 拉芳德草, 马若兰草, 罗马兰草, 甘菊, 丹参, 尤斯加姆草, 油菜.

Ta renshi tianli he shanzhong yiqie de cao he yiqie de zhiwu, yebuhe, shanluoblo, lafandecao, maruolanco, luomalanco, ganju, danshen, yousijiamuco, youcai.

(Él conoce todas las hierbas y todos los vegetales, la menta arvense, la *scabiosa*, la lavándula, el Iris Lactea, la orquídea romana, la manzanilla, la salvia, la hierba de *ousgam*, la *nanohana*.)

El traductor chino Xu, desde pequeño, ha leído muchos libros de medicina tradicional y occidental, bajo el influjo de su abuelo, que le dejó leer cuanto quisiera en la librería de su padre médico, en la casa natal. Era un niño enfermizo, se beneficiaba de estos conocimientos médicos para aclimatarse a su enfermedad; aun años después, exiliado a Sichuan durante la segunda guerra sino-japonesa entre 1937 y 1945, ayudó a algunos familiares con recetas propias hasta recuperarse de males intratables (Xu, 2000: 6). Pero, Xu, el *lector avanzado* del campo de estudio de la medicina no conoce las *hierbas ni matujas*. El conocimiento que domina el *labrantín* en Azorín se traduce como «cantueso» al chino, *yebohe* (野薄荷) «menta arvense». Pese a que muchas hierbas no crecen en China, acierta con la salvia y la manzanilla. La salvia se valora mucho en la medicina china por sus raíces para activar la sangre y eliminar la estasis; y la manzanilla ayuda a mitigar el dolor y los mareos, y se usa mucho en la preparación del té chino (Li, 2004: 1546).

Xu no es especialista en los nombres de aves del campo castellano que muestra Azorín en «Vida de un labrantín»:

ESP: 104

Distingue por sus plumajes, píos y trinos á todos los pájaros de las campiñas: la cardelina, la coalla ó codorniz, el carabo, la totovía, el herreruelo, la picaza, el pardillo, los zorzales, la corneja, el verderón.

Xu trad.1930: 9

他可以从他们的落羽, 从他们的飞法, 从他们的叫声辨出乡间一切的鸟, 鸳鸯, 鹌鹑, 小鸥, 百灵, 啄木鸟, 鹊, 红雀, 白画眉, 守林官.

Ta keyi cong tamen de luoyu, cong tamen de feifa, cong tamen de jiaosheng bianchu xiangjian yiqie de niao, yuanyang, anchun, xiaoou, bailing, zhuomuniao, que, hongque, baihuamei, shoulinguan.

(Él es capaz de distinguir por sus plumajes, sus formas de volar y sus formas de cantar a todos los pájaros del campo: el pato mandarín, la codorniz, la gaviota enana, la calandria, el pájaro carpintero, la picapica, el paseriforme rojo, el charlatán canoro blanco, el vigilante del bosque.)

Para nombrar esas aves castellanas, por un lado, adapta una forma de trasladación casi lírica y aceptable según el conocimiento general del público chino. Como el «verderón», especie paseriforme europea, no se conoce en Oriente, lo traduce según la raíz «verde» en chino:

«vigilante del bosque», *shoulinguan* (守林官). La vida de esta ave, que vigila el cielo limpio y transmite tranquilidad en su nido, sugiere una imagen pintoresca de la vista arbolada, verdosa.

Por otro lado, Xu traslada el código cultural del casticismo al entorno oriental, pasando por alto el significado literal de las palabras. Por ejemplo, el ave «cardelina» se traduce como «pato mandarín», *yuanyang* (鸳鸯), cuyas plumas tiene colores vivos y suele retozar en el río por parejas, puesto que en la cultura china el pato mandarín se asocia a la pareja o al matrimonio. La «corneja» o «corneja negra» se parece al cuervo grande, y cambia de la especie paseriforme al «charlatán canoro blanco», *baihuamei* (白画眉), donde literalmente *hua* significa «la pintura» y *mei* «la ceja»; con todo el cuerpo cándido de nieve como un jade límpido, simboliza la pureza y la belleza en la cultura china. El canto del charlatán es bonito, cree que está difundiendo buenas noticias por la Tierra, y favorece la atmósfera armoniosa entre sus pueblos.

La sinfonía de colores y sonidos en el mismo ambiente de la naturaleza, mediante las letras, nos sugiere la imaginación sobre lo fantástico y lo místico detrás de la realidad empírica. La estimulación de estas sensaciones es un recurso muy utilizado en la literatura y la poesía, especialmente en el simbolismo.

3.3.2 El color impresionista en «La casa cerrada»

En el uso habitual del epíteto, que deja matices sensuales de colorido en medio de las reminiscencias impresionistas, surte efecto la expresión emotiva de Azorín. Así, cuando a Xu le encomiendan la traducción del último ensayo recopilado en la antología *La novia de Cervantes* (en el original, *Espagne*) titulado «La casa cerrada», Xu modifica el matiz del concepto traducido en chino «La casa natal», *guju* (故居), con el fin de acentuar la nostalgia. La casa natal se relaciona con la poesía clásica china, ya que esa nostalgia se encuentra presente en la mayoría de los poetas en la antigüedad, cuando viajan o viven a gran distancia del pueblo natal sin poder regresar durante un tiempo largo. Desde la tristeza y el dolor escribieron una gran cantidad de bellos poemas.

En el ensayo emocionante y conmovedor de «La casa cerrada» de Azorín, se cuenta que el poeta, ya ciego y viejo, viaja en carruaje para visitar la residencia natal, así que toda la visita se construye mediante los diálogos entre el poeta ciego y su acompañante. El primero cuenta cómo era la vida del pueblo y en la casa, según sus recuerdos de infancia, y el

acompañante le da detalles del presente, como el color de las huertas, de distintas tonalidades de amarillo.

CAS: 214

—Siento que estamos ya en plena vaga— ha dicho uno de los viajeros—; aspiro el color del heno, de la alfalfa cortada y de los frutales. ¿Habrá muchos manzanos como antes? Ahí en las huertas hay viejecitos encorvados y tostados por el sol, como momificados, como curtidos por el tiempo, que están inclinados sobre la tierra, cavando, arreglando los partidores de las acequias, quitando las hierbas viciosas. ¿Verdad?

Xu trad. 1930: 192

—我感到我们已经走到园子中间了，一个乘客说，我闻到了干草，割了苜蓿和果子的气味。苹果树还是和从前一样多吗？在这些园子里，还是有一些被日光晒曲了的，炙熟了的小老人，仿佛被时间做成了木乃伊，销了皮似的，在那里整理着那些小水阀和水沟，除着坏草，是不是？

—*Wo gandao women yijing zoudao yuanzi zhongjian le, yige chengke shuo, wo wendaole gancao, gele muxu he guozi de qiwei. Pingguoshu haishi he congqian yiyang duoma? Zai zhexie yuanzi li, haishi you yixie bei riguang shaiqule de, zhi shule de xiaolaoren, fangfu bei shijian zuochengle munaiyi, xiaolepi side, zai nali zhenglizhe naxie xiaoshuifa he shuigou, chuzhe huaicao, shibushi?*

(—Siento que habíamos llegado en medio del campo, y un pasajero ha dicho que olía a heno y cortaba alfalfa y fruta. ¿Hay tantos manzanos como siempre? En estas huertas, todavía hay algunos viejos hombres pequeños que han sido quemados por el sol, como si se hubieran convertido en momias con el tiempo, con pieles como curtidas. Hay pequeñas válvulas de agua y canales dispuestos allí. Mala hierba, ¿no?)

Para pintar el color de la piel del labrador que faena en las huertas bajo el sol cegador, el traductor interpreta la impresión del poeta como si el sol ablandase el paso del tiempo, «como si se hubieran convertido en momias con el tiempo, con pieles encurtidas», pues las momias pertenecen al eterno existencial. El color y la complexión de los viejecitos trabajadores de la huerta, secos y flacos, concuerda con el color y la falta de vigor del heno que cubre el campo. Así, Azorín cubre la escena con un pincel de fuerte expresión sentimental donde predomina el color amarillo bajo el sol, y lo asemeja al pigmento decolorado de cromo de Van Gogh; en concreto, el de la paja en *La cosecha* (1888). Resulta que los sentimientos nostálgicos de la niñez en «La casa cerrada» de Azorín, se relacionan con las tonalidades amarillentas del paso de los años, una fotografía, una carta. Esto ocurre cuando el poeta se encuentra en su habitación de la infancia:

—¿Esto será un paquetito de cartas? Aquí debe de haber también un retrato mío a los ocho años.

—Sí; éste es; está casi descolorido.

—También la tinta de estas cartas se habrá tornado ya amarilla. Léeme ésta. ¿Cómo principia?

—«Querido Juan: no sabes cuántas ganas tenemos de verte; estás tan lejos, que...»

(...)

—La última vez que estuve aquí era un día de otoño. El cielo estaba gris; caía sobre el paisaje una luz dulce y opaca. Se oían las campanas lejanas como si fueran de cristal. Estuve leyendo a fray Luis de León; sobre la mesa dejé el libro. Aquí está todavía; éste es. ¿Ves la señal que tiene? Léeme un poco, a ver lo que es.

El acompañante del caballero lee:

En el profundo del abismo estaba

Del no ser, encerrado y detenido...

(CAS: 216-217).

3.3.3 Taoísmo, confucionismo y cristianismo

Xu adapta buena parte de los nombres abstractos a conceptos propios de la filosofía clásica china, en concreto, del taoísmo y el confucionismo, con los que guardan vinculación. Por ejemplo, para hablar de la “resignación” y “serenidad” propias del pueblo español en 1898, expone:

ESP: 106

Andando el tiempo morirá el pobre hombre ó morirá antes su mujer. Si muere él antes, su mujer se quedará sola. Su mujer rezará y suspirará; se irá acaso al pueblo; será pobrecita y pedirá con sus manos pajizas á los transeúntes. Si muere su mujer la primera, él se quedará también solo; su bella resignación, su bella serenidad, no se apartarán de él. Un suspiro vendrá de tarde en tarde á sus labios, y luego él exclamará: «¡Ea! ¿Qué le vamos á hacer? Todo sea por Dios» (ESP: 106).

Xu trad. 1930: 11

光阴将一天一天地过去, 这位可怜的人也将死去, 或者他的女人将在他以前死去。如果他先死去, 他的女人就要剩下一个人。他的女人也许将到村里去, 她将贫困, 她将用她的黄手向过路的人求周济。如果他的女人先死去, 他也要剩下一个人,

他的可爱的安命，他的可爱的乐天，仍旧不会离开他。一个叹息时时从他的嘴唇间发出来，接着他便要喊道：“呃！我们怎么办呢？愿一切都随上帝的意思”。

Guangyin jiang yitian yitian di guoqu, zhewei kelian de ren ye jiang siqu, huozhe tade nvren jiang zai ta yiqian siqu. Ruguo ta xian siqu, tade nvren jiuyao shengxia yigeren. Ta de nvren yexu jiang dao cunli qu, ta jiang pinkun, ta jiang yong ta de huangshou xiang guolu de ren qiu zhouji. Ruguo tade nvren xian siqu, ta yeyao shengxia yigeren, tade keai de anming, tade keai de letian, rengjiu buhui likai ta. Yige tanxi shishi cong tade zuichunjian fachulai, jiezhe ta bianyao handao: “E! women zenmeban ne? Yuan yiqie dou sui shangdi de yisi.

(El tiempo va día a día andando, el pobre hombre también va a morir, o morirá antes su mujer. Si él muere antes, su mujer se quedará sola. Su mujer se irá acaso al pueblo, será una pobrecita, pedirá con sus manos amarillas a los transeúntes. Si muere su mujer la primera, él se quedará también solo; su amable conformidad, su amable serenidad ante el mandato del cielo no se apartarán de él. Un suspiro vendrá de tarde en tarde a sus labios, y luego él exclamará: «¡Ea! ¿Qué le vamos á hacer? Todo sea por Dios.»)

La «resignación» en castellano, según la RAE, es una actitud tolerante, sinónimo de conformidad u obediencia ante la voluntad de otra persona. Para el labrantín de Azorín, según el catolicismo, el destino es el que designa Dios.

A Xu le conmueve este espíritu tolerante ante la desgracia, similar al que exhibe el pueblo chino en la época entre guerras, por lo que utiliza conceptos procedentes del taoísmo. En el contexto de «Vida de un labrantín», el traductor chino empareja la «serenidad» del español, que indica «calma física o moral», con un concepto taoísta, *anming* (安命), que significa, según el *Diccionario de palabras del chino*, «tranquilidad con el destino».

En la palabra *letian* (乐天), *le* significa «alegre» y *tian*, «cielo», según el *Diccionario de palabras del chino*, y en conjunto implica la teoría confucionista, en la que «uno vive sin preocupación en su propia condición bajo el mandato del cielo». *Letian* suele unirse a la expresión *zhiming*: «conformidad con el mandato del cielo». *Letianzhiming* (乐天知命) se usa para referirse a la moral de las personas que viven con conformidad en cualquier condición vital, sabiendo que lo que sucede es por mandato del cielo. Tal idea procede de *I Ching*, obra fundamental del confucionismo.

Tanto en la filosofía y religión clásicas china como en la española, se cree que las leyes del cosmos mandan sobre la vida, haciendo que la existencia sea a la vez natural y sobrenatural. En el catolicismo, la ley eterna del mundo se origina por la gran sabiduría de Dios. El confucionismo lo llama el Cielo; el Cielo es quien manda sobre las leyes naturales. El taoísmo,

por último, piensa que el conocimiento de los seres humanos es limitado y no puede llegar a saber el misterio del origen de universo. A esta regla natural inexplicable, pero existente, se refiere con el término Tao.

3.3.4 El paso del tiempo: temporal y eterno

La palabra en negrita «tiempo» del ejemplo de «Vida de un labrantín» está traducida en chino por Xu por la palabra culta *guangyin* (光阴), que denota a una antigua meditación sobre el tiempo y espacio. Literalmente, el carácter *guang* significa «la luz», y *yin* «la sombra». Es lógico pensar que nuestro día nace entre el intercambio de la luz y la oscuridad, el día y la noche. El día es la más antigua medida del tiempo de la humanidad. Cuando la luz y la sombra se unen, nace el tiempo.

El paso del tiempo para Azorín se muestra en el movimiento por escribir frases cortas, breves, rápidas, como en «La fragancia del vaso»:

CAS: 119-120

Dos meses después, Constanza está otra vez en Burgos. Todas las horas de todos los días son lo mismo; todos los días, á las mismas horas, pasan las mismas cosas. Las campanas dejan caer sus campanadas; el mostranquero echa su pregón; un buhonero se acerca a la puerta y ofrece su mercadería. Si hemos pasado en nuestra mocedad unos días venturosos — en que lo imprevisto y lo pintoresco nos encantaban — será inútil que queramos tornarlos á vivir. Del pasado dichoso sólo podemos conservar el recuerdo; es decir, *la fragancia del vaso*.

Xu trad. 1930: 146-147

两个月之后，康斯丹若又回到了布尔戈斯，每天的每小时都是一样的；每天，在同一时刻，发生着同一事情。钟响着；游行的小贩叫着；一个杂货商人把他的货向各家送着。如果我们在幼时曾过快乐的日子——他们的出人意表和光怪陆离使我们高兴——我们最好不要再去重过它们。从这种过去里，我们所有保存的只有回忆——瓶香。

Lianggeyue zhihou, Kangsidanruo you huidaole buergesi, meitian de meixiaoshi doushi yiyangde; meitian, zai tongyishike, fasheng zhe tongyi shiqing. Zhong xiangzhe; youxing de xiaofan jiaozhe; yige zahuo shangren ba tade huo xiang gejia songzhe. Ruguo women zai youshi ceng guoguo kuaile de rizi –tamen de churen yibiao he guangguailuli shi women gaoxing – women zuihao buyao zai xiangqu chongguo tamen. Cong zhezhong guoquli, women suoyou baocun de zhiyou huiyi – pingxiang.

(Dos meses después, Constanza regresó otra vez a Burgos. Todas las horas de todos los días son lo mismo; cada día, a las mismas horas, pasan las mismas cosas. Las campanadas suenan; el mostrenquero dice su pregón; un buhonero se acerca a la puerta y ofrece su mercancía. Si hemos pasado en nuestra mocedad unos días venturosos —donde lo imprevisto y lo extravagante nos encantaba— será inútil que queramos repetirlos. De este tipo del pasado, todo lo que tenemos conservado es el recuerdo —la fragancia del vaso.)

En su traducción al chino, Xu reduce la expresión «la fragancia del vaso» de forma sucinta en una abreviación, *pingxiang* (瓶香), una palabra poética que conlleva el mismo sentido que la «fragancia de vaso». En la forma coloquial del chino vernáculo se suele expresar tal idea (la fragancia del vaso) con, por lo menos, tres palabras (dos sustantivos y una preposición y artículo): la palabra «el vaso» *pingzi* (瓶子), más la preposición «de» *de* (的) y por último la palabra «fragancia», *xiangwei* (香味). La abreviación de varias palabras en una sola, según el concepto de la expresión, se suele utilizar en el lenguaje de la poesía clásica china, que resume lo más posible la cantidad de caracteres para reforzar la idea o el concepto. En el TT, Xu extrae respectivamente el carácter *ping* (瓶) de la palabra «vaso», *pingzi* (瓶子), y el carácter-raíz *xiang* (香) de la palabra «fragancia», *xiangwei* (香味). En cada primer carácter-raíz de la palabra original, en combinación con la preposición y el artículo omitido, solamente se reserva el significado de la expresión, resumiendo la idea en la abreviatura poética. La ausencia de palabras completas y la omisión de artículo y preposición en la literatura provoca la imaginación del lector, porque un carácter-raíz chino puede asociarse a ideas con otras palabras del chino con la misma raíz (por ejemplo, mediante la combinación de la raíz «per», *fragancia*, y la raíz «vasis», *vaso*, en «per-vasis», abreviadas):

TO: *Fragancia del vaso*.

TT en chino vernáculo usual: «Fragancia del vaso» *pingzi de xiangwei* (瓶子的香味).

TT en chino poético: «Per-vasis», *pingxiang* (瓶香).

¿Qué sucede con el paso del tiempo? En «La fragancia del vaso», el ambiente del pequeño pueblo retirado, donde la gente vive bajo las mismas reglas, puede representar un fenómeno del eterno retorno del que hablaba Nietzsche.

Al respecto de la constancia del estado del pequeño pueblo, los personajes se mueven en una repetición cíclica, con una rutina diaria, teniendo los mismos objetos, como el vaso

puesto en la casa de la protagonista, Constanza. La única excepción es que cada vez que Constanza huele la fragancia del vaso, le evoca recuerdos juveniles, que son volátiles y móviles. Así, la inercia del tiempo en el pueblo y la fugacidad de la juventud de la protagonista forman un contraste. De hecho, la mocedad pasa sin retorno. Así que «la fragancia del vaso» es un estímulo que, gracias al olfato, evoca el olor de la pasada mocedad. Así lo entiende el traductor Xu, como un símbolo azoriniano, y reproduce en chino tal expresión («la fragancia del vaso») con una abreviación conceptual y poética.

3.4 Intertexto con Azorín (1931): *Viaje a París* de Xu

Entre 1927 y 1937, la sede del Partido Nacionalista del líder Chiang Kai-shek, localizada en la ciudad de Nanjing, vecina de Shanghái, identificó Librería de Espumas como el «Baluarte de la Alianza de los Escritores de la Izquierda», un espacio excepcional para los jóvenes literatos que luchaban por la libertad, el derecho individual y el progreso de la sociedad, propagando la ideología de izquierda, con títulos *rojos* como *La littérature à la lumière du matérialisme historique* del marxista ruso Marc Ickowicz en 1930. En verano, el Partido Nacionalista prohibió la revista *La nueva literatura y el arte* y la venta de libros censurados, cortando su medio de vida. Pronto, la librería alimentada por el sueño de los jóvenes amigos se deshizo en espumas. En 1931, la censura les puso el sello oficial de “cerrado”. Sus miembros se separaron para buscarse la vida (Hu, 2015). Xu, casi desempleado, empezó a impartir Filología en otra universidad y a entregar manuscritos a editores amigos de Shanghái, como el de la editorial Librería del Renacimiento de China. Se publicó el libro *Viaje a París*. Para titular la primera parte reutiliza el nombre del crucero, «Athos»; y la segunda parte, «En París» (Xu, 1931: 1-39), en la que se pueden encontrar ciertas huellas de Azorín. Fue escrita entre 1929 y 1931, basándose en los recuerdos del viaje a la ciudad gala.

Estos años en la Librería de Espumas habían representado un Período de Oro para la creación de Xu y la introducción de obras occidentales en China. En 1929, Librería de Espumas publica la traducción de *Seis personajes en busca de autor*, atraído por la intriga de la fábula del dramaturgo italiano Pirandello; en noviembre de ese año Xu finaliza la traducción de los cuentos cortos «Un baño» y «La aldeílla»²⁶, de Émile Zola, de quien absorbe el naturalismo. Xu también escoge escritos breves de otros escritores famosos de la literatura universal: *Les hôtes* de Émile Verhaeren, *La noche es larga* de Paul Morand, una selección de Nikolái Gógol, y a Máximo Gorki; además, prepara la traducción al chino de *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe.

«En París», la segunda parte de *Viaje a París* (1931), recopila ocho escenas breves, entre las cuales hay algunas entregadas a *Ficción Mensual*: «Primer día en París» («第一天到巴黎»), «Mi vivienda» («我的住所») y «Ruhrman» («若尔曼»). Los textos recién escritos y añadidos pasan del diario de viaje verídico al relato poco creíble: en «Charlas nocturnas» («夜谈»), habla de la amistad y de recuerdos entre amigos paisanos en el extranjero (Xu, 1931: 51-

²⁶ «Un baño» y «La aldeílla» son dos cuentos de Émile Zola, recopilados en *Cuentos a Ninnon* (1864) (Zola, 1891: 2, 15-30).

54); en «Jardines de Luxemburgo» («绿克桑布尔公园»), vuelve a bosquejar paisajes y transeúntes (1931: 55-58); en «John Gebrin» («加布林捷»), recuerda la amistad con su compañero sueco de pensión, de diecinueve años, que intentaba buscar trabajo en París (1931: 79-81).

Aquí tenemos dos capítulos de Xu al estilo de Azorín: «Mi librería» («我的书店») y «Va al Palais-du Bois» («到 Palais du Bois 去»). Para el primero, Xu mezcla el viaje real y la trama falsa de una novela; para el otro, aprende de Azorín, un pintor con letras, en la captura impresionista del paisaje al óleo y el trazo lineal para los retratos. Como el viaje por Francia estaba todavía fresco en su memoria, finaliza la redacción de la segunda parte del diario «En París» (Xu, 1931: 41-81). En estas prosas breves, Xu habla de paisajes y hombres impresionantes de forma novelística. Se nota un claro cambio en Xu si se compara el estilo de la primera parte, «Athos», que relata historias reales ocurridas en Francia hace años, con la segunda parte, «En París», escrita en 1930, en la que deja un final abierto, en blanco e imaginario, igual que su autor preferido, Azorín.

3.4.1 *Mi librería*

En «Mi librería», Xu se convierte en el protagonista, un escritor chino que vive en Francia y entrega borradores de vez en cuando a una revista francesa ficticia, *Notre Temps*. Un día, siendo cliente, Xu visita su librería preferida, anónima, situada en la bocacalle de la «Rue de Sorbonne» y la «Rue Cujas» (1931: 67). Bosqueja el retrato del dueño al estilo azoriniano – con pinceladas sencillas, limpias y breves –, al que llama señor S: «un viejecito menudo y seco, en su frente tiene arrugas, en la punta de nariz soporta gafas. Es ruso, habla francés como alguien que recita un libro de memoria» (1931: 68). Y, para el retrato de la señora S, adopta palabras de la pintura como «concordancia» o «armonía», *tiaohe* (调和), para describir su impresión visual de falta de sintonía entre el desaliño del señor S y la elegancia de la señora S. Recordemos que, para la traducción de *Espagne* al chino, Xu utiliza la misma palabra, «concordancia», para retratar a la muchacha Pepita en «La velada».

3.4.2 *Va a Palais-du-Bois*

«Va a Palais-du-Bois» de Xu está inspirado en «Los toros» de Azorín: el retrato de la muchacha y el final abierto. En ese diario novelístico de Xu, los amigos quedan con la «señorita S» para ver una *exposición* que se celebra en el Palais du Bois. Antes de la salida, Xu y sus amigos W y L visitan la casa de la señorita S para reunirse con ella. Llegan a su apartamento; en el sofá de su elegante salón, se encuentran dispersos varios bosquejos de retratos pintados por una amiga, la señorita X. Todos están sentados en el salón de la casa de la señorita S, lleno de cojines coloridos, y «fuera de la ventana está el paisaje de la ciudad y el brillo del sol de París» (191: 75). Durante una relajada charla entre amigos cosmopolitas, casi se olvidan del paso del tiempo y se hace la hora de acudir a la exposición; aprovechando la prisa, Xu retrata a la señorita S:

Xu 1931: 76

El rostro de la señorita S tiene irisaciones de marrón delicado, solo se ve la irritación de la hoja de tabaco de Virginia. Sus ojos son grandes y negros, y de vez en cuando brilla la llama de la mocedad. Viendo sus sienes y la forma de sus mejillas sabes que tiene origen judío. Lleva un vestido de seda de color natural, dentro de un chaleco sedoso, incrustado de encaje a lo eslavo, de azul celeste suave. En sus pies no lleva calcetines, las pantuflas largas y delgadas recubren la piel de almagra ²⁷.

El retrato de la señorita S en «Va a Palais-du-Bois» se parece al ensayo «Los toros» de Azorín, traducido por Xu en chino y publicado en 1930. Seguramente los lectores chinos y españoles recuerdan la simpatía con la que Azorín retrata la belleza brillante de Juanita:

PUE: 55

...Juanita tiene un rostro ovalado, suavemente moreno, con transparencias é irisaciones de bronce, de un bronce delicado, pálido, que sólo se ve de tarde en tarde, por azar maravilloso, en las mujeres morenas.

Xu trad. 1930: 63

...幽尼达的脸好像是一个蛋圆的，柔软的橄榄，带着一种古铜似的光辉——一种在深色女人的皮肤上少见的，见了就要使人惊异的古铜似的光辉。

²⁷ (Texto original) S 小姐的脸上有一种好看的棕色光辉，一种只有 Virginia 烟叶才有的棕色光辉。她的额和颊边使你一望而知她有犹太血统。她的眼是又黑又大，时时闪着青春的火光。她穿着一件本色丝质的单袍，上面套着一件淡青色的，镶着斯拉夫式的花边的丝质的单马甲。她的脚上没有穿袜子，高而瘦的拖鞋上露出赭红色的皮肤 (Xu, 1931: 76).

...Younida de lian haoxiang shi yige danyuande, rouruande ganlan, daizhe yizhong gutong side guanghui—yizhong zai shense nvren de pifushang shaojiande, jianle jiuyao shiren jingyi de gutong side guanghui.

(...Juanita tiene un rostro ovalado de huevo, de la aceituna suave, con las irisaciones de marón delicado – un brillo parecido al bronce que es raro en la piel de una mujer morena y será sorprendente cuando lo vea.)

Se interrelacionan el retrato de la señorita S de Xu y el retrato de Juanita de Azorín por las «irisaciones», que recuerdan a láminas de metal en agua o ráfagas de luz solar reflejadas en la cara de la chica: Azorín emplea el color con las «irisaciones de bronce» para retratar la cara de Juanita; Xu alterna el matiz colorido con las «irisaciones de marrón delicado» para retratar a la señorita S. Por añadidura, otro detalle llama nuestra atención: Xu recrea la forma del rostro ovalado de Juanita en Azorín, «suavemente moreno», traducido con la metáfora de la « aceituna suave», *rouruan de ganlan* (柔软的橄榄), y con la imagen de este fruto reproduce simultáneamente la forma ovalada y el color tostado de la piel de la mujer. Después, nos acercamos a los ojos pintados de Juanita en «Los toros»:

PUE: 55-56

Los ojos de Juanita son grandes, negros; una luz misteriosa, que parece que se enciende vivamente de pronto y de pronto se apaga, los ilumina. Los labios son carnosuelos, rojos. Los pies son pequeños, agudos, arqueados, con una curva suave sobre los altos y sutiles tacones; los puntos y calados de una media negra de seda dejan transparentar la piel, blanca, sonrosada. Y, como rasgo final, que completa nuestro retrato, en las sienes de Juanita aparecen unos aladares finos, sedosos, rizados, que ponen sobre la tez ambarina un trazo de negrura. Un pintor de las cosas de España juraría que Juanita no podía ser de otro modo.

Xu trad. 1930: 63-64

幽尼达的两眼是又大又黑；从它们里面耀出一般神秘之火，熊熊地一闪，接着便忽然熄灭。她的嘴唇是丰满而红润。她的两脚是细小，细长，而且弯曲，从高而窄的鞋底上转下柔和的曲线；薄薄的丝袜露出那淡红的皮肤。那挂在额角的美丽如丝的黑发—再加上这一笔，她的画像就可以完成了—正和那琥珀色的皮肤亲得非常调和。就是西班牙风物的画家也不能说，这画得不对。

Younida de liangyan shi youda youhei; cong tamen limian shanyaochu yigu shenmi zhi huo, xiongxiong di yishan, jiezhe bian huran ximie. Tade zuichun shi fengman er hongrun. Tade liangjiao shi xixiao, xichang, erqie wanqu, cong gao er zhai de xiedi shang zhuanxia rouhede quxian; bobo de siwa luchu na danhong de pifu. Na guazai ejiao de meili rusi de heifa —zaijiashang zheyibi, tade huaxiang jiu keyi wancheng le —zheng he na hupose de pifu qin de feichang tiaohu. Jiushi xibanya de fengwu huajia ye buneng shuo, zhe hua de budui.

(Los ojos de Juanita eran grandes y negros; de ellos, un fuego misterioso, fuertemente se encendía, y luego parpadeaba, luego se extinguía repentinamente. Tenía los labios regordetes y rosados. Sus pies eran pequeños, delgados y curvos, girando curvas suaves desde las plantas altas y estrechas; medias delgadas exponían la piel rosada. El hermoso cabello negro y sedoso que cuelga de la frente completa su retrato armoniosamente con la piel ámbar. Incluso el pintor de las cosas de España no podría decir que este dibujo está mal.)

Sobre la luz en los ojos de Juanita, el original es «una luz misteriosa, que parece que se enciende vivamente de pronto y de pronto se apaga», que ilumina el cuadro; en cambio, la traducción de Xu es una metáfora: «el fuego misterioso», *shenmi zhi huo* (神秘之火) en los ojos de Juanita es matizado. El adverbio «fuertemente» no aparece como tal en la traducción, sino con la palabra *xiongxiongdi* (熊熊地). *Xiong* (熊) es repetido dos veces para formar un adverbio en chino, significa «oso» pero la repetición tiene el efecto de difuminar la imagen del oso para exagerar su fuerza. Esta repetición de carácter tiene presencia en la poesía china clásica por su sonido resonado y por provocar el énfasis de la idea principal en la imagen con colores alterados por la luz del sol.

Las palabras y el estilo de Azorín inspiran a Xu, que emula este tipo de representación simbólica subjetiva en el retrato de la señorita S: «cuando brilla la llama de la mocedad». Ambos escritores matizan el color de los pies; con Azorín, «una media negra de seda deja transparentar la piel, blanca, sonrosada» de Juanita; en cambio, en el diario de viaje de Xu, la señorita S «no lleva calcetines, las pantuflas largas y delgadas recubren la piel de almagra».

En cuanto a la intriga, el relato de Xu asimila la estructura de «Los toros» de Azorín: la espera en el escenario principal y el retraso ante la hora de salida. El prosista chino apreció la idea de Azorín sobre la ausencia de fábula en la novela. Estaba de acuerdo con que el desarrollo flexible del argumento se correspondía con la realidad de nuestra vida, lo que incorpora en sus reflexiones sobre estilística literaria. En 1934, Xu publica en *Crítica Literaria* el artículo «Don Juan de Azorín», reivindicando al autor como un importante estilista moderno:

Si lo medimos según los criterios de la *forma de hacer novelas* del mercado actual, ninguna novela de Azorín cumple la definición del género de *novela*. En opinión de Azorín, la noción de *novela* no es más que una serie de ensayos con un poco de interrelación en los argumentos; no necesitan estructura, tampoco organización, a veces incluso es innecesaria la conexión entre sí. «La vida no tiene fábula», dice en su novela *La voluntad*: «es diversa, multiforme, ondulante, contradictoria..., todo menos simétrica, geométrica, rígida, como aparece en las novelas». Por eso, en la novela de Azorín no hay fábulas, pues desaprueba la existencia de la fábula en sus principios creativos, no tiene nada que ver con la falta de técnica (Xu, 1934: 64).

Aprendiendo de la ausencia de fábula en la novela azoriniana, retornamos a los diarios de viaje de Xu. El diario «Va al Palais-du-Bois» tiene estructura libre, como el ensayo «Los toros», que Azorín titula así sin hablar para nada del festejo taurino; así lo menciona la hija de Xu:

La obra propia de mi padre que en su estructura se parece a «Los toros» es «Va al Palais-du-Bois». El comienzo es: «‘Hace mucho tiempo que no puedo quedar contigo, mañana vamos juntos con L a buscar a la señorita S. Quedamos para ver la exposición del Palais-du-Bois’. Me dice W la tarde del sábado». El resto de este escrito habla de que los amigos van a la casa de la señorita S para invitarla a salir juntos, luego charlan y charlan, olvidando el tiempo y el objetivo de la cita, hasta que L dice que «es la hora de salir», la señorita S corre a ponerse calcetines y ponerse un sombrero. Al final «cogen un taxi hacia la dirección del Palais-du-Bois». El texto no menciona nada de la exposición, esta forma de escritura se debe al influjo de la literatura de Europa Meridional (Xu, 2000: 56).

Cambia el trasfondo de la celebración, puesto que París no tiene festejos taurinos. Xu traslada el lugar del relato a la hora de la exposición en la ciudad moderna París. Pero aparecen los mismos elementos de «Los toros»: el sombrero y las medias de la chica. En «Los toros», don Tomás y el visitante mencionan en su conversación la Exposición Universal de Barcelona de 1888 (PUE: 53). Este gran acontecimiento supone la llegada de la modernidad a España, enmarca el célebre diálogo entre un universo y otro, es un diálogo cosmopolita. Xu sabía que China ocupó una sección de la Exposición.

La exposición universal de 1888 de Barcelona, se consideró un fenómeno exótico, imprescindible en el modernismo literario de China y España, según Sun Min (2019: 275-278). Como es consciente de que la exposición desempeña un papel mediador que promueve del diálogo cultural entre lo nativo y lo universal, Xu reutilizó el trasfondo de la exposición, cambiando el lugar a Palais-du-Bois. Según el archivo que tenemos, el nombre real del edificio del Palais-du-Bois es Galeries du Bois, prototipo del centro comercial moderno parisiense (Willsher, 2015).

Hacia el final, tanto «Los toros» de Azorín como el diario «Va al Palais-du-Bois» de Xu obedecen al paso objetivo del tiempo y la hora límite fijada entre los amigos: ya es la hora de salir de casa para acudir al acontecimiento. Todos los personajes corren el riesgo de perderse el evento por la preparación. En «Los toros» de Azorín, la familia de don Tomás se retrasa por la preparación del vestido. En «Va al Palais-du-Bois», los amigos reunidos en casa de la señorita S retrasan la marcha por su charla. Ambos escritores, en definitiva, obedecen a la realidad, se detienen antes de que los personajes lleguen al escenario mencionado. Xu, mediante la traducción y la recreación, se ve inspirado por temas como la exposición universal

(símbolo del modernismo literario), la fábula libre y la renovación del relato realista, y adopta la perspectiva en la observación de los personajes y el empleo del color de la pintura forjado en la escritura impresionista. Todas las particularidades de Azorín inspiran la excursión de la propia obra de Xu, que está en el camino de exploración de la literatura china moderna.

CAPÍTULO IV. AZORÍN Y DAI WANGSHU 戴望舒

4.1 Dai Wangshu, poeta trascendental y traductor de Azorín

Dai Wangshu (戴望舒, 1905-1950) fue un célebre escritor chino mundialmente reconocido y un intelectual polifacético: además de escritor, fue editor periodista, crítico literario, traductor y poeta. Hoy en día, cada chino educado sabe recitar unos versos suyos. Su poesía llegó a la cumbre de la Sociedad del Simbolismo. Desde 1932, Dai se convirtió en el pionero de la generación de la nueva poesía China, a partir de la Sociedad Modernista (simbolismo, poesía pura, vanguardismo).

Efectivamente, muy pocos escritores gozaron del talento de Dai para manejar los caracteres, aparte de darles las pinceladas precisas. Fue un crítico literario destacado y sabía leer a sus clásicos, lo que es muy meritorio, puesto que el chino es un idioma con una gran historia, con muchos textos antiguos, anteriores y posteriores a la última dinastía Qing (1644–1912). Después del Movimiento del Chino Vernáculo por la evolución del sistema educativo de la lengua, muchos chinos recibieron muy poca formación específica en Letras clásicas.

Dai tenía un nivel alto de conocimientos de francés. También, sabía español y ruso. Gracias a sus estudios de filología francesa, adquirió mucha habilidad en traducción literaria y en el estudio de la literatura comparada (había traducido al chino en 1931 la obra de Paul Van Tieghem). Con respecto al compromiso social, Dai ingresó a los 25 años en la Liga de Escritores de Izquierda de China. Allí se unió a otros escritores de primera línea de la literatura china moderna, como Lu Xun, Ding Ling o Hu Yepin. Sus obras inculcaron a Dai el derecho individual, la libertad y el progreso social. Dai fue un patriota luchador por los bienes de los pueblos chinos, así como un defensor de la clase proletaria.

Al principio, gracias a los contactos con la literatura europea, Dai leyó, absorbió y asimiló las tendencias literarias, lo que le hizo decantarse por las obras francesas. En 1932, Dai fue a estudiar a París. En la capital francesa, entre 1932 y 1935, durante la época de entreguerras, ingresó en un instituto de idiomas para mejorar su español y también viajó a España. En el Instituto franco-chino de Lyon, Dai ingresó en la carrera de historia literaria. Mientras tanto, se incorporó como redactor de jefe a *Los contemporáneos* de Shanghái. En la sección poética, su propia obra plasmó influjos de las postrimerías del simbolismo, gracias a Gourmont, Jammes y Paul Fort. Esta revista dio a conocer a la generación de la Sociedad Modernista (cuya definición no es equivalente al modernismo europeo, sino que debe su nombre a la «Editorial de la Modernidad»). En *Los contemporáneos*, convergieron las últimas corrientes de la

literatura universal por medio de los manuscritos que enviaron un buen número de escritores chinos que vivían en Inglaterra, Rusia, EE. UU., Alemania, Francia u otros países. Al regresar a Shanghái en 1935, junto a otros escritores como Bian Zhilin, Liang Zongdai o Feng Zhi, Dai dedicó bastante tiempo a la fundación de una revista. 1936 es la fecha oficial de creación de *Nueva Poesía*, revista que llegaría a ser famosa. Gracias a las fuerzas de todos los participantes, la Sociedad Modernista alcanzó su mayor apogeo en este periodo.

Entre los años 1938 y 1948, Dai estaba en el exilio en Hong Kong. Siendo ya un autor célebre, Dai experimentó con técnicas alternativas entre el impresionismo, el simbolismo, el surrealismo y otras corrientes vanguardistas de la literatura universal. A pesar de que las obras de Dai tenían influencia de obras extranjeras, se basaron solo en parte. Eligió algunas de sus técnicas, según sus propias preferencias y adaptándolas a la estética de la cultura oriental, hasta formar un nuevo concepto de creación. Desde una perspectiva mundial, Dai abrió nuevas vías para la literatura y el arte contemporáneos.

¿Por qué prestamos tanta atención al diálogo literario entre Azorín y Dai Wangshu? Principalmente, porque se trata del ensayista del que Dai tradujo mayor número de obras, lo que indica el aprecio que sintió por la obra del alicantino. Dai era muy exigente para seleccionar las obras originales que iba a traducir al chino. Al seleccionar un autor extranjero, decidía a quién quería asimilar en sus propias letras. Y viceversa, sus huellas personales quedaron reflejadas en los textos traducidos en chino. Tradujo más poemas extranjeros que los que él mismo escribió originalmente, que fueron solo «97 poemas» (Shen, 2001: 6), de los cuales, los «9 poemas se incluyen en la antología póstuma». Los otros se recopilaron en cuatro poemarios: *Mis recuerdos* (1929), *Hierba de Wangshu* (1933), *Manuscritos poéticos de Wangshu* (1937) y *Los años del desastre* (1948) (2001: 7). Dai fue un filólogo riguroso: entre la selección de la obra y la redacción del texto traducido, que buscaba la excelencia, investigaba y estudiaba la biografía y el ambiente literario del autor. Dai solía comentar los detalles (la biografía del autor original, el grupo y el ambiente literario, la crítica y la recepción social de la obra) del autor traducido al final de la publicación.

El hecho de que Dai fuese un escritor y editor profesional, le obligó garantizar la venta de las publicaciones, por lo que siempre intentó traer a los lectores la moda y el frescor literario, introduciéndoles lo más novedoso y puntero. Como Dai era un lector docto ya, leía rapidísimo y supo captar el valor de la lectura fácil. Sus gustos literarios alternaban con frecuencia. Sin embargo, vivió casi 20 años con un apego literario. Desde que en 1929, a los veinticuatro años,

tradujo la primera antología en chino de Azorín, las obras del autor alicantino perduraron hasta el final de la vida de Dai, en 1948 (cuando regresó del exilio de Hong Kong a Shanghái).

A nuestro criterio, cuatro puntos clave marcaron el cambio de la poética de Dai, en paralelo a sus traducciones de Azorín. Por tanto, según la correlación entre su literatura (traducción y creación) y su biografía, se puede dividir su trayectoria literaria en cuatro fases.

(1) 1927-1932, periodo simbolista en Shanghái. Dai y sus amigos escritores fundan la editorial Librería de Espumas; Dai publica su primer poemario, *Mis recuerdos*, que llega a ser un éxito, y se convierte en uno de los poetas más celebrados de la nueva poesía china; traduce al chino las obras de Ernest Dowson, la poesía francesa medieval *chante-fable*, junto a Ovidio, Vicente Blasco Ibáñez, Francois René de Chateaubriand, Maurice Maeterlinck, Francis Jammes, Paul Fort, Verlaine, Gemy de Gourmont y Pierre Reverdy, y comienza la traducción de la obra *Espagne* de Azorín.

(2) 1932-1935, postsimbolismo en Francia. Durante la estancia en Europa, Dai realiza un viaje en España; traduce al chino a André Salmon, Prosper Mérimée, Guillaume Apollinaire, Louis Hémon, Jean Giono, Mateo Bandello, Luigi Capuana y otros, en su mayoría novelistas, dado que necesita adaptarse a los gustos de los lectores chinos por las novelas cortas para sufragar su estancia y estudios en la capital gala y después en el Instituto de Chinois de Lyon; traduce *Una hora de España* de Azorín.

(3) 1936-1938, poesía pura y vanguardismo en Shanghái. Dai funda la revista *Nueva Poesía*; traduce al chino a Federico García Lorca, Jules Supervielle, Pedro Salinas, William Blake, Rafael Alberti y Aleksandr Pushkin; ayuda a Bian Zhilin a revisar los textos traducidos de las selecciones de *Don Juan*, *Félix Vargas* y *Blancos en azul* de Azorín.

(4) 1938-1948, vanguardismo en Hong Kong. Finaliza las traducciones al chino de *Romancero general de la guerra civil española* en 1946, que incluye poemas de Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre, Emilio Prados y Vicente Aleixandre, y de *Las flores del mal* de Baudelaire en 1947; publica traducciones de Alphonse Daudet, Antoine Saint Exupéry, Benjamin Goriely, Serguéi Yesenin, Paul Valéry, Charles Ferdinand Ramuz, Guillaume Apollinaire, Emile Verhaeren, Eugene Dabit y Paul Éluard, y publica su último poemario: *Los años del desastre*. Traduce ensayos sueltos de *Los pueblos* de Azorín.

Dai era una persona muy sensible a quien los críticos consideraban muy emocional. Cada palabra que escribió está cargada de emoción, así como cada frase y el ritmo que va componiendo las imágenes de su alma. Entre los años 30 y 40, cuando los otros poetas de la nueva poesía china estaban buscando las reglas ideales de la rima, la medida, la métrica y la estructura, Dai evitaba ser un estilista. Escribía con un lenguaje llano, depurado, limpio. Le importaba más expresar bien la idea y la emoción que las reglas métricas.

Pero para entender mejor la poesía y la trayectoria de creación literaria de Dai, es preciso acercarnos a su biografía. Al leer sus obras, perfilamos la lectura a partir de sus experiencias. En la política, sufrió varias veces la censura del partido nacionalista presidido por el político Chiang Kai-shek, por lo que le cerraron la editorial Librería de Espumas. Luego, mientras estudiaba en Francia, sus inclinaciones políticas le llevaron a conocer a un grupo camaradas comunistas franceses. Durante el exilio en Hong Kong, el ejército japonés encarceló a Dai. En cuanto al amor, Dai sufrió la traición de su prometida Shi Jiangnian. Más tarde, se casó con Mu Lijuan, con quien tuvo una hija, pero el matrimonio acabó en divorcio. Con su segunda mujer, Yang Jing, tuvo dos hijas. Tampoco se libró del divorcio en esta ocasión.

Dai nació en Hang Xian, un típico pueblo del sur, en la provincia de Zhejiang, cerca de Shanghái. Provenía de una familia de clase media, que vivía cerca del famoso Lago del Oeste, por lo que disfrutaba de vistas de la sierra, el lago y la pagoda. Este ambiente poético le influyó de niño, y despertó su sensibilidad en sus primeros años. Crecía en el pueblo y aprendió bellos cantos populares del sur, al igual que lo hizo su madre (Bei, 2003: 1-3). En 1911, Dai entró en el mejor colegio de la ciudad de Hang Zhou, y tuvo una auténtica educación en chino clásico. Aunque la derogación del feudalismo milenario inauguró otro modelo social moderno, el rector del colegio era un sólido nacionalista conservador que defendía una educación enfocada en los clásicos: lengua, literatura, caligrafía y taichí (2003: 6). El joven Dai estaba entusiasmado con los clásicos chinos. En septiembre de 1922, reunió a amigos con su misma afición y formó un grupo al que llamó la Asociación de Clivias. Un año después, comienzan a publicar la revista *Amigos de Clivias*, que dura solo diecisiete números. En la cultura china, la clivia es un símbolo floral de la idea confucionista del caballero *junzi* (君子). Según *Las analectas*, un *junzi* es un «hombre ideal» que posee virtudes que le distancian de la vulgaridad: sincero, modesto, educado, y que está «en un nivel superior», «lleva gustosamente una carga tan pesada como el servicio al estado, y persigue hacer realidad la humanidad en el mundo» (Yao, 2001: 271).

Dai fue occidentalizándose. Cuando comenzó el grado en la Facultad de Filología en la Universidad de Shanghái, cursó las asignaturas principales de literatura China, y asistió de oyente a los cursos de sociología, adoptando el comunismo como ideología política (Bei, 2003: 14). En 1925, entró en la carrera de Lengua y Literatura francesa en la Universidad Aurora de Shanghái, una institución católica donde los misioneros franceses impartían las clases de lengua francesa y su literatura. Dentro del aula, estudió el romanticismo y, fuera de ella, el simbolismo con las lecturas de Verlaine y Baudelaire (2003: 17, 19). En cuanto a la relación entre la creación y la traducción de Dai, su íntimo amigo Shi Zhecun, en el prólogo a *Compilación de los poemas traducidos de Dai Wangshu* (1983), indicó lo siguiente:

Dai Wangshu compaginó, desde el principio, la traducción de poemas extranjeros con la propia creación de la nueva poesía china. En otoño de 1925, Dai entró en la Universidad Aurora de Shanghái (católica) a aprender francés. Con el consejo del sacerdote Fan Guodong, leyó los poemas de Víctor Hugo, Alphonse de Lamartine, Alfred de Musset y otros autores franceses. Le influyó la poesía clásica china, así como el romanticismo francés. Por eso, Dai escribía poemas al mismo tiempo que traducía.

En la Universidad Aurora, Dai también tradujo poemas del simbolismo francés. El sacerdote le prohibía la lectura de este tipo de poesía censurada, pero tal veda provocó el efecto contrario, llamando la curiosidad de los alumnos a descubrir la obra prohibida. En las clases del sacerdote, Dai leía a Lamartine y Musset. En el cuarto, debajo del cojín, tenía escondidos los libros de Verlaine y Baudelaire. De este modo, del romanticismo se dirigió al simbolismo. Sin embargo, no le duró mucho tiempo el interés en Verlaine y Baudelaire. Pronto, Dai cambió sus predilecciones al leer a Remy de Gourmont, Francis Jammes y otros autores de las postrimetrías del simbolismo. Más tarde, Dai llegó a Francia y sus intereses viraron hacia otros poetas modernistas de Francia y de España (Shi *ed*, 1983:1).

4.2 En Shanghái (1928-1932): la editorial – la Librería de Espumas

Librería de Espumas acuñaría su nombre más tarde. En su fundación en Shanghái en 1928, fue bautizada como Librería de la Primera Línea por varios jóvenes amigos a los que les unía una devoción por la literatura: Dai Wangshu, Shi Zhecun, Du Heng, Xu Xiacun y Liu Naou. La editorial estaba dedicada especialmente a la presentación de nuevas artes literarias extranjeras, como la novela del Neo-Sensualismo japonés o la novela de la revolución proletaria rusa. La editorial Librería de Espumas estaba compuesta por distintas obras literarias y distintos libros teóricos de la literatura rusa revolucionaria.

En 1928, Dai trabajaba en la editorial, para la que estaba traduciendo al chino una obra del escritor revolucionario Vicente Blasco Ibáñez. Un día en que estaba preparando el nuevo ejemplar de la revista *Tren sin órbita*, de la cual era editor, encontró el borrador de «Los toros» traducido al chino por su amigo Xu Xiacun. Este ensayo despertó el interés de Dai por Azorín, un escritor español cuyo estilo sencillo y preciso era muy similar al oriental según el comentario de Xu (1928: 453). Con una sensibilidad poética y filosófica tranquila y serena tan cercana a la de China, no es de extrañar que su obra captara la curiosidad del grupo de escritores de la Librería de Espumas.

Dai leyó «Los toros» y quedó impresionado por la escritura peculiar de Azorín. Estuvo de acuerdo con su compañero Xu en que el ensayista español tenía ciertas afinidades con la estética oriental. Unos meses más tarde, Xu Xiacun, después de consultar una gran cantidad de libros sobre la literatura española moderna, recalcó que la Generación del 98 española y el Movimiento de la Nueva Cultura de China tenían compromisos sociales y objetivos literarios muy semejantes. Tal analogía despertó el entusiasmo del joven Xu y su íntimo amigo Dai para saber más sobre la literatura española moderna. Además, Dai se había unido recientemente a la Liga de los Escritores de la Izquierda, que luchaba por el derecho de la clase proletaria y se inclinaba hacia la política marxista. Tanto Dai como Xu creían que, si estudiaban la Generación del 98, podrían encontrar una nueva solución ideológica social para el Movimiento del Cuatro de Mayo.

Su compromiso social se hizo notar en la presentación de su traducción al chino de *Contes espagnols d'amour et de mort* (1922) de Vicente Blasco Ibáñez:

Vicente Blasco Ibáñez (1867–) fue un gran escritor español contemporáneo, también líder de los movimientos republicanos. Nació en una familia de comerciantes en Valencia. Cursó Derecho. Durante el tiempo de estudiante, participó en diversas acciones y reuniones de carácter republicano, fue diestro en la oratoria ante el público, llegó a ser un republicano progresista (...) Fue acusado por sus ideas republicanas, se exilió a París y se presentó como candidato a diputado. Cuando regresó a la patria, fundó el periódico *El público*, en Valencia, donde se hizo propaganda de la política republicana. Mientras tanto, escribió novelas (...) Como escritor de literatura y arte, la trayectoria de Ibáñez, aunque se inclina al naturalismo de Zola, debido a su oposición a la dictadura y al feudalismo, su pluma se encuentra repleta de amor a la libertad, al país y a los pueblos. La combinación de la exaltación del arte y de la descripción sin elementos decorativos ni palabras prolijas hace que su estilo se aproxime al Romanticismo avanzado de Víctor Hugo y George Sand, a los dos autores que más admira

(en 1928, ver Dai, 1999c: 569-573).

Poco tiempo después, la editorial recibió la censura del gobierno del Partido Nacionalista. Dai y sus compañeros de la Librería de Espumas no tuvieron otro remedio que trasladar secretamente la editorial a la zona de concesión francesa de Shanghái. Una zona que no estaba administrada por el gobierno de Chiank kai-shek. Allí podían seguir escribiendo sus artículos con libertad de expresión.

En su barrio en esta nueva localización había librerías extranjeras donde los jóvenes editores compraron una variedad de obras occidentales que se introdujeron en China mediante la traducción. Entre ellos, Dai y Xu no pudieron olvidar a su autor preferido: Azorín. Por fin, en alguna librería francesa de Shanghái, Dai adquirió *Espagne*, la colección de ensayos de Azorín traducida al francés por Pillement. Posteriormente, Dai y Xu repartieron la obra en dos partes y tradujeron cada uno una mitad. Así, en verano de 1929, habían completado la traducción al chino de *Espagne*.

A finales de 1929, Dai Wangshu seleccionó cuatro ensayos de *Espagne*: «El apañador», «El melcochero», «Una criada» y «La novia de Cervantes». Los publicaron en la revista interna de la editorial: *La nueva literatura y el arte*. Además, divulgaron la figura de Azorín, que no era conocido en China. En marzo de 1930, su *Espagne* vio a la luz en Shanghái.

La publicación de los ensayos «El apañador», «El melcochero», «Una criada» y «La novia de Cervantes» incluyó concesiones a los gustos de los lectores chinos. En ese período, en Shanghái, primera ciudad china que se abrió al comercio libre internacional, había una inmensa cantidad de inversores extranjeros. Bajo los influjos del cosmopolitismo, a los nuevos ciudadanos chinos de Shanghái, obreros de las fábricas y oficiales de las empresas, les gustaba la literatura proletaria y el Neo-Sensualismo importado de Japón centrados en la psicología de

la gente metropolitana. Por lo tanto, ya que la psicología íntima femenina y las relaciones amorosas eran los temas que más interesaban a los ciudadanos de Shanghái, Dai retituló las obras que tradujo al chino: la colección de Blasco Ibáñez, como *Serenata de amor íntimo* y *Espagne* de Azorín, como *La novia de Cervantes*.

En agosto de 1928, Dai publicó en *Ficción Mensual* su poema «Callejón bajo la lluvia», que sería muy aclamado y le llevó a convertirse en el icono de la Sociedad del Simbolismo de la nueva poesía china.

A pesar del prestigio en el campo literario, Dai no tuvo buena suerte en el amor. Dai era un joven sensible y melancólico. En 1927 se enamoró de Shi Jiangnian (施绛年), la bella hermana de Shi Zhacun, su compañero de la Librería de Espumas. Dai y Shi Jiangnian tenían «características personales totalmente opuestas. Ella era alegre, abierta y agradable. Por el contrario, él era introvertido y tímido, aparentaba ser un poco serio» (Bei, 2003: 64). Dai perseguía a la amada con esfuerzo, con timidez, recelo y desconfianza en sí mismo. No se consideraba guapo ni atractivo. Ella, en cambio, que se sabía admirada por muchos pretendientes, se divertía con la actitud de Dai y le hacía albergar falsas esperanzas, pero de repente ella se distanció de él y le dejó herido de amor (2003: 64).

4.2.1 Callejón bajo la lluvia. De Baudelaire al postsimbolismo

Por los influjos del simbolismo francés, Dai mostró a los lectores su propia soledad sentimental por medio de imágenes polisémicas y sugerentes símbolos, al igual que Baudelaire, un poeta decepcionado con las relaciones amorosas y la sociedad del momento. El simbolismo en Baudelaire fomentaba la reflexión subjetiva sobre la realidad social con una poesía incomprensible, nebulosa y oscura. En cierta medida, la significación vaga del símbolo propició un refugio espiritual para la inclinación política socialista de Dai. El uso de imágenes y símbolos le ayudó a esconder sus verdaderos pensamientos y las emociones más íntimas y secretas. Así, Dai se refugiaba en los poemas para expresar íntimamente su amor. A los poetas simbolistas les gustaba hacer uso de alusiones, símbolos, sinestesias y metáforas para explorar, descubrir y sugerir aspectos ocultos e impredecibles de la realidad. Existen muchas imágenes simbolistas en la poesía antigua china y en la cultura clásica, e incluso en leyendas y mitos tradicionales, que proporcionaron a los autores una fuente de inspiración. Por ello, también se puede decir que las creaciones de Dai se basaban en la poesía antigua tradicional china. De

alguna manera, Dai aprovechó las modernas técnicas de la poesía extranjera para lograr la innovación y la continuidad de la literatura clásica china.

A finales de los 20, Verlaine y Baudelaire influyeron de forma esencial en la poesía de Dai. La musicalidad de Verlaine conmocionó la creación de Dai, ya que empezó a integrar las reglas del verso (rima, medida, sílaba) de la poesía china con la métrica occidental. Así, el poeta oriental construyó una composición lírica simbolista con la música exótica, sonora y armoniosa del lenguaje chino. En 1926, al traducir el poema «Le ciel est, par-dessus» de Verlaine, Dai tradujo el ritmo original del poema según la estilística de la poesía clásica china (Dai, 1999a: 658).

Baudelaire, en *Las flores del mal*, percibió la vida como un bosque de símbolos, y empleó las metáforas y alusiones para sugerir una realidad simbólica. Acudió incluso a la fuente de inspiración del infierno, que evocaba el lado más sucio de la sociedad; Satanás mostraba la fisonomía negra de la naturaleza humana, el vacío, la enfermedad y la muerte. Con la inspiración de Baudelaire, Dai nombró, con la actitud vital del decadentismo, su propio poema, titulado «Spleen» (1999a: 37).

En 1929, siendo escritor y editor en Shanghái, Dai tuvo un olfato muy fino. Contactó con las últimas corrientes universales, tanto para el bien de la editorial como para la nueva poesía china. A pesar de ser considerado como el principal poeta simbolista chino en los veinte, Dai comenzó a introducir a los poetas de finales del siglo XIX y principios del XX que él llamaba postsimbolistas: Francis James, Paul Fort y Gourmont. Ellos fueron los que le inspiraron a Dai en la evolución de su estilo poético.

De Francis Jammes (1868-1938), para el número inicial de *La nueva literatura y el arte*, en 1929, Dai tradujo tres poemas seleccionados de *De l'Angélus de l'aube à l'Angélus du soir* (1888-1897) y dejó comentarios a pie de página:

Francis Jammes es poeta contemporáneo de Francia. Él abandona las palabras superfluas, preciosistas, artificiales, y escribe poesía basada en el corazón sobrio; en sus poemas no existen palabras de ornamentación, escuchamos la voz antigua y salvaje del sol fuerte, la voz de un mozo enamorado por primera vez, la voz de un santo modesto como Francisco, que establece amistad con las bestias, de allí que percibamos una estética extraordinaria. Una estética proveniente de la existencia de nuestra vida cotidiana, que captamos de manera adecuada, de manera artística (Dai, 1999a: 674) ²⁸.

²⁸ (Texto original) 耶麦为法国现代大诗人之一。他是抛弃了一切虚夸的华丽，精致，娇美，而以他自己的淳朴的心灵来写诗的。从他没有词藻的诗里，我们听到了曝日野老的声音，初恋的乡村少年的声音和为

La traducción de Francis Jammes del poema «La salle à manger» (El comedor, «膳厅») tiene relación intertextual con «Mis recuerdos» (1929), un poema muy conocido de Dai, ya que reprodujo, con ciertas modificaciones, el verso y la idea (la memoria fiel) de Jammes:

El poema «El comedor» (1888-1897), de Jammes:

Il y a une armoire à peine luisante,
(...)
À ces souvenirs l'armoire est fidèle.

El poema «Mis recuerdos» (1929) de Dai Wangshu (Martín Ríos trad. 2006: 76-77):

Mis recuerdos son fieles conmigo,
más fieles que mis mejores amigos...

Otro postsimbolista que Dai introdujo en el n.º. 4 de *La nueva literatura y el arte*, en 1930, fue Paul Fort, del que seleccionó seis poemas de *Ballades Françaises*. Según Dai:

Paul Fort es el poeta más llano y espléndido, que emociona con su lírica a los postsimbolistas. La gente dice que es un genio inocente, pero creo que sus poemas no son tan inocentes; son incluso complicados, como nuestra vida, como las presencias multifacéticas de la naturaleza. Fort emplea el lirismo para presentar la imagen poética, superior a la de otros poetas, con palabras exageradas y metafísicas (Dai, 1999a: 749).

En septiembre de 1932, en el no. 5 del vol. 1 de *Los contemporáneos*, Dai incluye los once poemas del poemario *Simone* de Gourmont, otro simbolista (1999: 456-479). Se nota el intento de depuración del lenguaje poético a un lenguaje que Gourmont llama cristalino, «donde la poesía de Mallarmé es bella e incomparable» y que «fue un silencio semejante a estas rosas de las que cae todas las mañanas una gota, una sola gota de agua pura» (cita de Reyes, 1993: 84). En el comentario a pie de la traducción al chino de Gourmont, Dai mostró sus apreciaciones hacia el escritor:

Gormont es el líder de la poesía del postsimbolismo francés. Sus poemas tienen la máxima sutileza: la sutileza del alma y la sutileza de los sentidos. Sus poemas le dan una sensación sutil, la sensibilidad musical toca los nervios del lector. Incluso si es poesía sin rima, los lectores sentirán que hay una música especial en cada poema (Dai, 1999a: 479).

禽兽的谦和的朋友的圣弗朗西思一样的声音，而感到一种异常的美感。这种美感是存在在我们日常的生活，但我们适当地，艺术地抓住的 (Dai, 1999: 674).

Durante este periodo de transición del simbolismo al postsimbolismo, la evolución de la poética de Dai se caracterizó por varios aspectos. (1) La musicalidad poética la alcanzó de una forma limpia, sencilla y natural ajustándose al habla del idioma chino y encontrando así la cualidad musical más adecuada según la melodía interior del poeta. (2) Llevó la sensibilidad y los motivos poéticos hacia las cosas diminutas, minúsculas, y hacia los detalles que brindan las personas, con la luz blanca del día, que transmite la claridad y la lucidez, como ocurre con los poemas «Acebo», «Molino» o «Huerta» de Gourmont, y «El salón» y «La muchacha» de Jammes. En estas composiciones se muestra un cambio hacia lo limpio y tranquilo del poema, como ocurre con los poemas de Dai «La aldea», y «Banquete campestre», de 1931.

Además, en cuanto a la estilística poética china, Dai aún estaba explorando entre lo extranjero y lo nativo, entre lo clásico y lo moderno. Dai experimentó con ciertos patrones poéticos nuevos que habían creado los poetas simbolistas —el verso libre, y el poema en prosa, nuevos ritmos musicales de la poesía que se diferenciaban de lo tradicional—. Alrededor del año 1929, no solo había introducido en China las obras de los poetas simbolistas franceses, sino que también había notado que el autor español Azorín ostentaba gran sensibilidad poética en la prosa. Martín Ríos razona la libertad del verso de los poetas chinos:

El verso se libera del formalismo y se puede expresar más libremente en consonancia con el espíritu del poeta. En contraposición a poetas más formalistas como Wen Yiduo y Xu Zhimo (poetas que dejaron una honda huella en Dai Wangshu), el verso libre ocupa un papel destacado en sus composiciones poéticas. Es también novedoso el uso del lenguaje de la conversación y la inclusión (como juego lingüístico) de palabras y frases en francés en algunos de los poemas, como en «Vuelve el corazón» («回了心儿吧») (en adición: en sus comienzos Verlaine fue un gran rimador, pero después apostó por el ritmo en detrimento de la rima, influido por la escritura de Rimbaud), recogido en *Mis recuerdos* (Marín Ríos, 2007: 202).

4.2.2 Azorín, simbolismo impresionista

En 1929, Dai, que perseguía la poesía experimental, notó que desde la publicación de *Las flores del mal*, en 1857, el simbolismo francés de la segunda mitad del siglo XIX también había sido revolucionario, aunque siempre en constante tensión con otras corrientes modernistas. Peculiarmente, París fue el centro de arranque de la innovación del arte y la literatura universal. En el periodo finisecular del siglo XIX, el decadentismo de lo oscuro se iba olvidando frente a los oleajes de moda modernista.

La nueva oleada del simbolismo y el impresionismo, corriente esta última que apareció con Monet, hizo que la estética se volviese imprecisa (en contra del realismo). La diferencia del simbolismo y el impresionismo es que el primero refleja la subjetividad mediante la realidad, y el segundo refleja la realidad objetiva de manera subjetiva. Así lo explica Estela Ocampo:

Después de 1890 la palabra «decadencia» pierde sugestión y comienza a hablarse, en cambio, de simbolismo. Pensando en la literatura francesa, se puede sentir la tentación de confundir, sin más, impresionismo y simbolismo. Víctor Hugo llamaba a Mallarmé «mi querido poeta impresionista». Pero con un poco más de detenimiento aparecen tanto similitudes como diferencias de visión notorias. El simbolismo, con sus efectos ópticos y acústicos, el deseo de unir y combinar los datos de los sentidos y el intento de fusión de la poesía con las demás artes es sin duda impresionista. Pero su espiritualismo, su negación de la vida natural y material es su extremo opuesto. Para el impresionismo, el mundo sensorial es realidad última, para el simbolismo es el puente hacia la belleza ideal. El impresionismo, por delicados que sean sus motivos, es un mundo inmediatamente sensual; el simbolismo, aunque sus contenidos sean solo materiales sensorios sublimados, tiende siempre a las ideas.

En cuanto a los puntos de contacto, estos son amplios y profundos. El deseo de novedad y la necesidad de mantener la emoción en estado puro, de transmitir intacto el móvil que llevó al artista a la creación de la obra, pertenecen tanto al simbolismo como al impresionismo. Ambas corrientes rechazan dibujar las imágenes con precisión para que sea la sugestión de lo vago e indeterminado el efecto principal de la obra. En este sentido, no hay nada más parecido a una imagen de Mallarmé que las *Nymphéas* de Monet

(Ocampo, 1990: 93-94).

Azorín, pionero noventayochista, durante su período en Madrid en los primeros años del siglo XX, fue articulista de periódico a partir de 1904. En esa época casi todos los críticos lo englobaron en la corriente del simbolismo impresionista. A veces las dos corrientes presentaban ideales conflictivos.

Sobre el impresionismo de Azorín, otros estudiosos que lo han abordado han sido Ordoñana, en su artículo «El impresionismo de Azorín» (2019); López García, en *Azorín, poeta puro* (2006); y Bernal Muñoz, en la obra *Azorín 1904-1924* del subcapítulo «Azorín, pintor de libros y escritor de cuadros». Ellos principalmente trataron de las inquietudes de Azorín sobre el paso del tiempo y la eternidad, que apostó por una pincelada fragmentada, breve y gruesa, ejecutada de forma rápida, con colores subjetivos que captaban la impresión sobre la obra en momentos fugaces de nuestra vida.

Sobre el simbolismo de Azorín, Lozano Marco en *Algunas consideraciones sobre la estética simbolista en los primeros libros de Azorín (1905-1912)* (1992) nos ha ofrecido

análisis detallados. En *Azorín y la sensibilidad simbolista* (2002), Lozano Marco indicó que la sensibilidad de Azorín fue contraria a la oscuridad del simbolismo, por la búsqueda constante hacia la luz blanca:

Me remito a mi artículo «J. Martínez Ruiz en el 98 y la estética de Azorín» (Lozano Marco 1997), donde fui siguiendo una sucesión de datos concretos, desde 1893 hasta 1905, en la formación de su arte; pero es necesario recordar dos citas elocuentes que hemos de entender sin prejuicios. La primera se encuentra en un contexto de defensa del arte social: «No niego que en algunos de esos literatos simbolistas hay algo de revolucionario, y lo hay; pero ¿por qué escribir en esa forma oscura? ¿Por qué obstinarse en hacer incomprensible lo que puede ser claro como la luz?» (1897). La segunda la encontramos un año después, dentro de una polémica con Tullio Hermill -seudónimo del periodista catalán Juan Pérez Jorba-, y matiza el contenido de la anterior: «Si Maeterlinck, Verlaine, Barres, D'Annunzio... son universales, no es ciertamente por sus excentricidades, por sus refinamientos obscenos, por sus galimatías poéticos o filosóficos; lo son por aquella parte de su obra sana y radiante» (1898a). Si entendemos bien, lo que censura es la oscuridad, lo excéntrico, lo abstruso, lo «raro y exquisito» buscado con pedantería; porque estima que ese mismo arte simbolista puede ser «claro como la luz», y en esto va a radicar su original aportación

(Lozano Marco, 2002: 128).

Además, el estudioso Romero comentó en su artículo *Simbolismo e impresionismo en la trilogía Antonio Azorín* que, en las obras tempranas del maestro alicantino hacia el año 1903, las técnicas literarias de las dos corrientes pueden coexistir. Es decir, se pueden apreciar los efectos de la sinestesia y la subjetividad simbolista, y las pinceladas y la falta de fábula impresionista:

Baudelaire es el que plantea un nuevo sistema de correspondencias, dejando a un lado la comunicación entre lo mundano y lo divino. La sinestesia, como la podemos apreciar en su famoso soneto *Correspondences*, no produce ni el estado místico sugerido por Swedenborg, ni establece la comunicación entre lo divino y lo humano. Su sinestesia mezcla las percepciones producidas por los objetos de la realidad circundante: perfumes, olores y sonidos. Este es el tipo de sinestesia que encontramos en la obra de Azorín, especialmente en sus descripciones.

La sinestesia y otras muchas características simbolistas se mezclan con el impresionismo azoriniano para producir la yuxtaposición de «ismos», de los que ya hemos hecho referencia. Para el estudio del impresionismo en la trilogía *Antonio Azorín*, solamente tomaremos en consideración dos aspectos: el impresionismo paisajista y el estilo. El lenguaje impresionista, como lo encontramos en Azorín, abandona la estructura regular de la frase y del período, destruye el orden lógico de la sintaxis evitando las conjunciones subordinantes y coordinantes, y construye oraciones nominales en forma esquemática y dispersa. (...) Baste decir que, en el paisajismo azoriniano, es difícil separar el simbolismo del impresionismo. El enorme poder sugestivo del primero y la técnica pictórica del segundo se unen para formar un paisaje colorido, con movimiento y sonidos (Romero, 1973: 35-36).

Las características del simbolismo y del impresionismo en Azorín, entre los años 1904 y 1925, tienen una doble cara, son como la luz blanca del día y la oscuridad de la noche. Existen de manera alternativa, pero no son suficientes para concluir la singularidad de su obra. Si llegamos con nuestra lectura a otro fragmento, vemos que el autor dejó la pluma impresionista que hacía su obra imprecisa; en cambio, esculpió los detalles, los retratos y paisajes de una manera muy viva, acercándose al realismo. En dicho fragmento, lo que emplea es el símbolo, la metáfora y la sinestesia, todo lo que recuerda al mundo simbolista. Si Monet captó la imagen colorida cuando el sol despuntó la aurora, Azorín pintó en su obra literaria los pueblos de la España negra, al igual que Goya. Si Baudelaire convirtió en arte el *spleen* de los noctámbulos, vagabundeando sin rumbo por la negra noche de París en la decadencia del mundo de lo erótico y lo satánico, Azorín buscó la luz blanca de los españoles, que viven en un país soleado, que tienen alegría y voluntad ante las dificultades de la vida.

4.2.3 Dai como traductor (1930): Dai, poeta simbolista, y su traducción de *Espagne de Azorín*

En el verano de 1929, Dai y Xu colaboraron para terminar la traducción al chino de *Espagne* (selecciones de la triología *Los pueblos*, *España* y *Castilla* de Azorín, traducido al francés por Pillement), titulado en chino *La novia de Cervantes*. Después, los dos traductores chinos escogieron y entregaron parte de la obra para que fuera publicada en *Ficción Mensual* y *La nueva literatura y el arte*. Más adelante, en marzo del 1930, se entregó la obra completa al impresor encargado de Renacimiento de China, la famosa editorial de Shanghai. Los esfuerzos de Dai y Xu para que el pueblo chino conociera a Azorín tuvieron una gran resonancia entre los literatos chinos, ya que algunos de ellos, como Zhou Zuoren, mostraron por escrito su gusto por el autor alicantino. El prólogo de *La novia de Cervantes* en chino fue redactado por Dai, quien ya era un poeta notable en el parnaso. En él, presentaba al escritor alicantino con estas bellas palabras:

El verdadero nombre de Azorín, nacido en 1873 en Monóvar, España, es José Martínez Ruiz. Junto a Pío Baroja, Miguel de Unamuno, Benavente y otros escritores españoles, se les considera la Generación del 98. Azorín ha abierto un nuevo cauce para la literatura contemporánea española. Su obra se ambienta en un contexto de sencillez y frescura, mostrándonos la verdadera fisonomía de España. Todo se parece a una pintura de estilo holandés. Concretamente, para los análisis detallados de Azorín, se recomienda consultar el libro *Introducción a la literatura europea meridional moderna*, de Xu Xiacun (Dai, 1930: 1-2).

Según este prólogo, observamos que Dai ya era conocedor del trasfondo histórico que vivía Azorín, y del valor literario social de la Generación del 98 a la que él representaba. En realidad, simultáneamente, el amigo de Dai, su colaborador en la Librería de Espumas, Xu Xiacun, estaba investigando sobre la literatura meridional europea. Dai matizó lo siguiente de Azorín: «Ha abierto un nuevo cauce para la literatura contemporánea española». Con estas palabras solo se limita a la literatura, sin referenciar la intención ideológica social ni política del 98 (la mayoría de los noventayochistas recibieron influjos del anarquismo), por supuesto, debido a la censura. En marzo del 1930, Dai tradujo al chino *Literatura a la luz del materialismo histórico* (1930), que luego Lu Xun recopiló en la colección de obras marxistas, del autor ruso M. Ickowicz (censurada por el Partido Nacionalista «bajo el control normativo de las publicaciones políticas de la bandera roja del marxismo») (Bei, 2003: 35).

Por lo demás, Dai era un crítico muy sabio que conocía el trasfondo de la historia de la literatura y el arte universal, y los movimientos sociales y artísticos, como el Siglo de Oro neerlandés. Dai comparó la obra de Azorín con la pintura flamenca del Siglo de Oro, sabiendo que en la Guerra de Flandes del siglo XVII se luchó por la independencia y la monarquía fue derrocada, lo que provocó una nueva atmósfera social de igualdad y libertad, de plenitud, que favoreció el florecimiento de la literatura, el arte, la ciencia y el comercio. El aire fresco de la independencia y la democracia hizo que reverdeciese la creación de los artistas holandeses, liberados de los viejos temas mitológicos y religiosos. Se descubrió así la belleza en los detalles y cosas diminutas de la vida cotidiana y se retrató a la clase burguesa recién llegada y a los personajes sociales de la clase media y baja. Los pintores holandeses de esta época prestaron atención al paisaje maravilloso de la naturaleza y de la vida diaria de las personas ordinarias de la sociedad, como se puede ver en *La joven de la perla* (1665-1667), de Vermeer, y en la *Ronda de noche* (1640-1642), de Rembrandt.

Como en la pintura flamenca del Siglo de Oro, Dai resalta la estética artística de las obras literarias de Azorín, y compara la precisión en las letras con el detallismo en las pinturas exquisitas, en las imágenes con fuertes contrastes de luz que sugieren la sinestesia o el encantamiento visual. Dai se basa en el conocimiento del autor original y en su obra, así como en los ensayos traducidos al chino de *Espagne* de Azorín, que son los siguientes:

No.	Título francés	Título español	Título chino	Obra original
1	«Une ville espagnole»	«Una ciudad castellana»	«一个西班牙的城»	<i>España</i>
3	«Le réparateur d'ombrelles et de parapluies»	«El apañador»	«修伞匠»	<i>España</i>
5	«Le Vendeur de Pain d'épice»	«El melcochero»	«卖饼人»	<i>España</i>
6	«Juan, le fils de Juan Pedro»	«Juan el de Juan Pedro»	«约翰被特罗的儿子约翰»	<i>España</i>
7	«Toscano ou la résignation»	«Toscano o la conformidad»	«安命»	<i>España</i>
8	«La Fête»	«La fiesta»	«节日»	<i>Los pueblos</i>
9	«Un noctambule»	«Un trasnochador»	«夜行者»	<i>Los pueblos</i>
11	«Sarrio»	«Sarrió»	«沙里奥»	<i>Los pueblos</i>
12	«Une élégie»	«Una elegía»	«哀歌»	<i>Los pueblos</i>
13	«L'idéal de Montaigne»	«Un ideal de Montaigne»	«孟戴涅的理想»	<i>Los pueblos</i>
15	«La fiancée de Cervantès»	«La novia de Cervantes»	«塞万提斯的未婚妻»	<i>Los pueblos</i>
18	«Ana»	«Ana»	«阿娜»	<i>España</i>
19	«Une servante»	«Una criada»	«侍女»	<i>España</i>
22	«Un madrilène»	«Un madrileño»	«一个马德里人»	<i>España</i>
26	«Épilogue dans les Pyrénées»	«Epílogo en los Pirineos»	«比雷奈山间的结语»	<i>España</i>

Tabla 17: títulos de la mitad de *Espagne* (1929) traducida al chino por Dai Wangshu (1930).

Según los temas de los ensayos traducidos por Dai, igual que los pintores flamencos, Azorín retrató a personajes ordinarios y sus escenas cotidianas, a lo que el escritor Unamuno llamó la «intrahistoria» (según la RAE, «vida tradicional, que sirve de fondo permanente a la historia cambiante y visible»); esto se refleja en los ensayos azorinianos «El apañador», «El melcochero» y «Una criada». En *Espagne*, los pequeños artesanos vocean de día por los pueblecitos silenciosos y apacibles, en medio de la naturaleza. También aparece la criada, típica del siglo áureo español, intrahistórica, como en *La ilustre fregona*, de Miguel de Cervantes, llamada Marinilla, tan linda, tanto por su trabajo como por la simpatía que traía a la gente, con una gran ilusión y alegría, y «la alegría instintiva de esta muchacha, y ya este minuto grato no se borrará nunca de nuestro espíritu» (ESP: 37). Tales alegrías fugaces se unen a la desaparición de las criadas, que son bellas muchachas de la historia de la literatura española, y también causan la melancolía por el paso del tiempo en los lectores contemporáneos. Azorín no olvidó

pintar el alma de España, que son el espíritu de la humanidad y la naturaleza de este país, que se hallan en las ciudades y en los pueblos casi ignorados por el rápido desarrollo de la sociedad moderna, como por ejemplo, en «Una ciudad castellana» y «Epílogo en los Pirineos». En este último ensayo referido, Azorín cree que la naturaleza de un país es la cuna del espíritu de los pueblos, como cita Baltasar Gracián en *El Criticón*: «... ¿qué concepto has hecho de España? ¿No te parece muy seca, y que de ahí les viene a los españoles aquella su sequedad de condición y melancólica gravedad?» (ESP: 157). Así que, aparte de los vivos paisajes de España, Azorín dibuja las siluetas, las miniaturas y los retratos que reflejan el espíritu y la raíz de la conformidad de la vida de la gente española, que son hijos de la naturaleza. Dice Azorín en el prólogo de *España*:

He escrito estas páginas, unas en pueblecillos de Levante, á la vista de reducidas vegas con herreñales verdes, y de huertos silenciosos plantados de granados, cipreses y laureles; otras, las más, en viejas ciudades castellanas, donde todo es paz y sosiego; donde hay vetustos caserones y fonditas sórdidas y destartaladas; donde al desembocar de una callejuela desierta en que vuestros pasos hacen un ruido sonoro, se ve en la lejanía un paisaje de tierras ocre, con un camino que serpentea por los oteros y recuestos y llega hasta una ermita (ESP: 5).

Igual que el padre del simbolismo francés, Baudelaire, los ensayos que referimos de Azorín recogen los temas del noctámbulo, la elegía, la decadencia, la pobreza y la llegada de la muerte. Con la pluma de tinte escueto, cabal y vivo, Azorín escogió pintar la vida de los españoles que representan cierto papel social y profesional (hidalgos, caballeros, presidentes del Consejo de Ministerios, jueces, labradores, artesanos). Debido a la decadencia social (la epidemia, la guerra, el enredo político), muchos murieron por la pobreza, la enfermedad u otros incidentes de vida. Pero, al contrario que Baudelaire, de aire siniestro, Azorín es luminoso, con una actitud vital serena, mística y estoica, igual que la gente española bajo su pluma, a pesar de los desastres de la epidemia española (1918-1920), la Guerra Civil y el ambiente europeo bajo las dos sucesivas guerras mundiales.

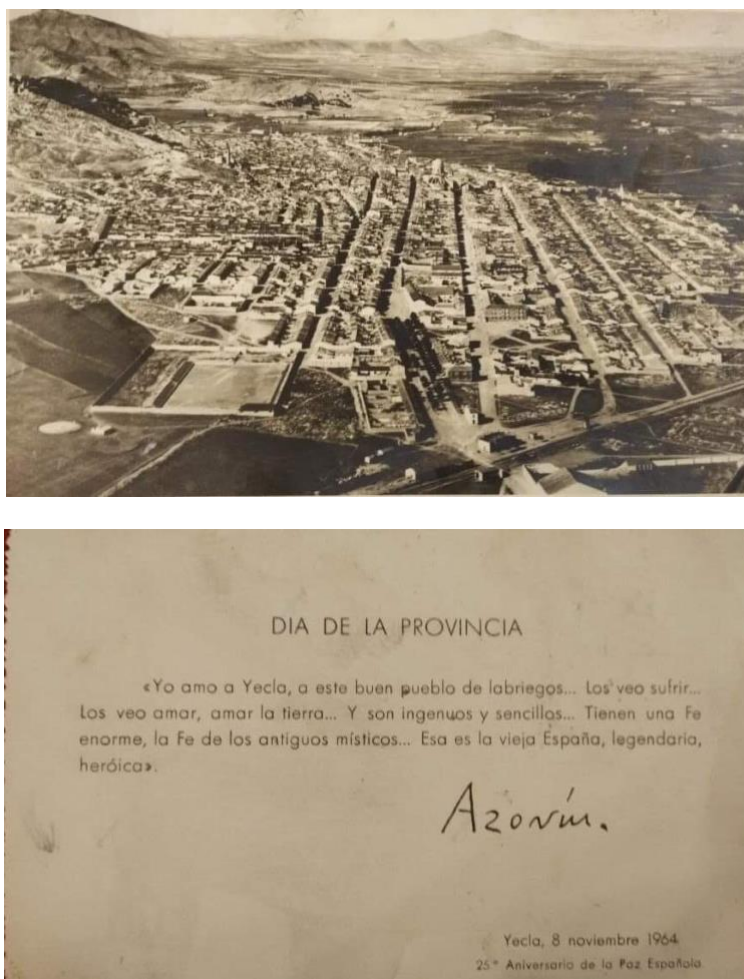


Ilustración 13: Carta postal firmada por Azorín el día 8 de noviembre de 1964 (25° aniversario de la Paz Española).

Al traducir y repasar los escritos de Azorín, poeta en prosa, Dai se conmovió por la altura del espíritu mostrado en su obra. Al mismo tiempo, Dai estaba atraído por los paisajes, las costumbres y las tradiciones de España, parecidos a un país de ensueño. Igual que Azorín, el traductor Dai pensaba en la eterna China, su sistema de pensamiento, su filosofía e ideología. Cuando Dai tradujo al chino la mitad de los ensayos de *Espagne*, su metodología consistió en la fidelidad al texto de origen con una ligera flexibilidad hacia lo chino. (1) Dai contextualiza *Espagne* en China en el trasfondo social durante la era de los señores de la guerra, cuando el país estaba dividido entre camarillas, entre 1916 y 1928; (2) Dai asocia lo comunicable de la ideología entre España y China, relacionando los pensamientos clásicos de Roma y Grecia (el estoicismo), y el cristianismo de Azorín con los pensamientos clásicos de la Asia oriental (el confucionismo, el taoísmo y el budismo); (3) por el carácter altruista y la preocupación social de Azorín y Dai, el traductor presta atención a las figuras de toda clase social, sobre todo, la ocupación del labrador, labrantín, ya que China y España fueron dos países agrícolas; (4) Dai fue el poeta de la Sociedad del Simbolismo chino, su camino de evolución poética combinó las

técnicas simbolistas francesas con las imágenes de la poesía clásica china. Así, basándose en la comprensión completa de la obra original, Dai incluyó los símbolos e imágenes de la poesía clásica china en los textos traducidos al chino de *Espagne* de Azorín, profundizando de esta manera en los efectos de la sugerencia y la sinestesia del simbolismo.

4.2.3.1 Contextualización de *Espagne* en el período de entreguerras de China

En «Epílogo en los Pirineos» de la colección de ensayos *España*, Azorín piensa: «¿No está en estas iglesias, en estos calvarios, en estas ermitas, en estos conventos, en este cielo seco, en este campo duro y raso, toda nuestra alma, todo el espíritu intenso y enérgico de nuestra raza?» (ESP: 164). España es un país con tradición católica, donde el alma nacional confluye en las catedrales.

El traductor Dai, para los textos traducidos al chino de la obra *Espagne* de Azorín, consideró mejor adaptar algunas palabras a la arquitectura típica de China, para facilitar la comprensión del texto. De acuerdo con las filosofías tradicionales, por ejemplo, el Neoconfucionismo, desarrollado aproximadamente entre 960 y 1279, ejemplificó la armonía de los pensamientos chinos (taoísmo y budismo) a lo largo de la historia. En China se construyó una arquitectura común, que fue la de las pagodas del budismo, templos y residencias confucianos, y templos y sedes taoístas. Por eso, Dai tradujo la «ermita» de «Epílogo en los Pirineos» de Azorín en chino por «convento de ascetas» (*kuxiuan*, 苦修庵). El «convento» (*an*, 庵) es la ermita del ascetismo del Occidente y, en la cultura oriental, es donde viven las monjas budistas; asimismo, en Oriente la palabra «asceta» (*kuxiu*, 苦修) indica la forma de vida, la Sadhana para los budistas que se centran en purificar el alma y dejan una vida social confortable para entrar en la práctica religiosa.

En «Toscano o la conformidad» de Azorín, el protagonista Toscano vive de forma humilde y llana. En la pared de su casa hay colgadas «fotografías de pinturas célebres, de paisajes y de antiguas catedrales» (ESP: 151). Para resaltar la atmósfera oriental, el traductor Dai modificó las arquitecturas de dichas fotografías de Toscano por las de «viejos templos» (*jusi*, 古寺) (Dai *trad.* 1930: 34). En la cultura china, la corte y el pueblo suelen acudir a los templos cuando hay algún desastre o dificultad para suplicar tranquilidad y calma espiritual, así que los viejos templos representan la convergencia del alma con los pueblos chinos.

Además, para readaptar los vocablos arquitectónicos de Azorín al chino, como las calles españolas, el traductor Dai modificó en chino las callejuelas de los pueblos por la palabra «callejón», elemento fundamental de la arquitectura tradicional china. Por un lado, esta traducción de Dai, resaltó lo estrecho de las calles de los pueblos de España; por otro lado, también las dotó de interpretaciones culturales y sentimentales propias de los callejones. ¿Cómo se presentan tales matices en el texto traducido en chino? En «Una ciudad» de *Espagne* (1929), Dai trasladó la «calle de Levante» al típico «callejón» de China, y cambió los nombres de las vías:

ESP: 134

Las calles de la ciudad son estrechas y tortuosas; algunas tienen soportales sostenidos por pilastras y antiguas y rotas columnas de piedra. Hay calles que se llaman de las Dueñas, las Angustias, Boteros, Tenerías, Colegio Viejo, la Encomienda, la Puerta Rota, Bachilleres, Pan y Carbón, Tahonas Viejas, Bermejeros, Donados, Labrador Chico.

Dai trad. 1930: 1

城里的道路都是狭窄而弯曲的；有几条是有方形柱和老旧的柱头所架成的牌坊。有几条路名叫：保姆胡同，忧愁胡同，皮带匠胡同，硝皮胡同，老学院胡同，举荐胡同，败门胡同，学士胡同，面包和炭胡同，老面包店胡同，胭脂胡同，修士胡同，童农胡同。

Chengli de daolu doushi xiazhai er wanqu de; you jitiao shi you fangxingzhu he laojiu de zhutou suo jiacheng de paifang. You jitiao lu mingjiao: baomu hutong, youchou hutong, pidaijiang hutong, xiaopi hutong, laoxueyuan hutong, jujian hutong, baimen hutong, xueshi hutong, mianbao he tan hutong, laomianbaodian hutong, yanzhi hutong, xueshi hutong, tongnong hutong.

(Las calles de la ciudad son estrechas y tortuosas; algunas son las *paifang*, que tienen soportales cuadrados y pilares antiguos y viejos. Hay calles que se llaman: callejón de Criadas, callejón de Melancolías, callejón de Boteros, callejón de Tenerías, callejón del Colegio Viejo, callejón de Recomendación, callejón de la Familia Caída, callejón de Catedrático, callejón del Pan y Carbón, callejón de Tahonas viejas, callejón de Carmesí, callejón de Ermitaño, callejón de Labrador Chico.)

Para traducir los nombres de las calles del Levante, Dai dio rienda suelta a la imaginación y a la creatividad. Por supuesto, Dai ya había notado una importante sugerencia en el texto original de Azorín, que insinuaba dónde vivían los personajes y cuáles eran sus profesiones: «Tenerías», «Pan y Carbón», «Labrador Chico», «Angustias». Según las «calles estrechas», «pilastras antiguas» y «rotas columnas de piedra» que leía, Dai propuso una imagen antigua de las ciudades de China, incluso las emociones melancólicas de los pueblos se

reflejaban en los nombres. Tradicionalmente, en el antiguo casco de Pekín se construyeron calles estrechas, que en chino se llaman *Hutong*, «callejones». Por eso, en vez de llamarles «calles», Dai traslada el ambiente chino de los callejones a la ciudad; aunque Azorín en el TO omitió la palabra «calle» antes de los nombres concretos de cada calle referida, Dai en el TT en chino sí repite la palabra «callejón» para cada nombre de la calle: desde el «Callejón de las Dueñas» hasta «Callejón de Labrador Chico». Para sintetizar la imagen de la arquitectura tradicional china, sustituye del TO «columnas de piedra» por la palabra del TT *paifang* (牌坊):



Ilustración 14: *paifang* (牌坊) de la arquitectura tradicional de China ²⁹.

Algunos *paifang* representan la hazaña de una familia, el título del oficial sobresaliente del sistema antiguo del examen imperial, la moralización política o piedad de los hijos a sus padres; otros representan las puertas de la entrada de los templos budistas o taoístas; también algunos representan el nombre del barrio.

Con los nombres de los *paifang* y los de «Callejón de Recomendación» y «Callejón de Catedrático», Dai está haciendo referencia al antiguo sistema de examen imperial chino. Dai tradujo el nombre de la calle de las Angustias por «callejón de la Melancolía», y la calle de Bermejos, por «callejón de Carmesí» (en chino, «carmesí», *yanzhi* 胭脂), que es el color rojo del maquillaje tradicional que usan las mujeres para acicalarse. El nombre de «Callejón de Familia Caída», (*baimen hutong*, 败门胡同) está sugiriendo la decadencia de las grandes familias nobles de la época en la que vivía Dai. Lo que pretendía Azorín con el nombre de las

²⁹ Fotografía de *Paifang* de una familia de linaje en Pekín, citada en la página web pujiang.ljcd.

calles y callejones era dar a conocer el panorama social de la ciudad española, indicando la decadencia de la nobleza y la pobreza social que se reflejaba en otros ensayos del *Espagne*.

4.2.3.2 El alma castellana y el taoísmo. La conformidad con el destino

El traductor Dai interpretó la idea de la conformidad con el destino, como la del protagonista Toscano (en «Toscano o la conformidad» de *España* de Azorín), como la psicología común entre España y China.

En *Espagne*, la psicología de los pueblos españoles después del fracaso de la guerra hispano-estadounidense en 1898 se resume en dos rasgos: la conformidad y la resignación con el destino. Para destacar un estado psicológico general tan parecido en dos países tan lejanos y realzar el mensaje de la obra original, Dai modificó el título de «Toscano o la conformidad», quitando el nombre Toscano y dejando solo «la conformidad» (*anming*, 安命).

Azorín contaba en este ensayo que el señor Toscano había nacido en una familia acomodada y armónica y pertenecía a la clase burguesa adinerada. Por desgracia, sufrió un fuerte impacto económico: «en 1890, el 24 de febrero, un banquero de París sumió en bancarrota a la familia Toscano. Casi toda la fortuna de Toscano se perdió en la quiebra» (ESP: 153). Pronto, la esposa de Toscano cayó enferma de gravedad. Su hijo murió en la guerra de Cuba. La hija de Toscano murió en poco tiempo de una pulmonía. Finalmente, el señor Toscano perdió toda la familia que tenía, se quedó solo, y se hundió en la pobreza. Pero Toscano resistió todo. No estaba tan desesperado como para suicidarse, ya que su vida era limpia y ordenada. Azorín interpretó el espíritu de Toscano mediante un detalle: «Lo que defiende con todas mis fuerzas es mi camisa limpia» (ESP: 153). La limpieza de la camisa blanca simboliza la dignidad y la pulcritud en el espíritu de Toscano. En la última parte del ensayo, en palabras sencillas, Azorín muestra cómo Toscano acepta el destino de su vida:

—No tengo remordimientos por nada, ni echo de menos nada —dice Toscano—. Moriré con la tranquilidad con que ahora vivo.

¿Dónde está el secreto de la paz espiritual, de la ecuanimidad, de la dicha? En la conformidad, en dejar que las cosas que no podemos remediar sigan su curso lento, inexorable y eterno

(ESP: 155).

«Conformidad» y «resignación» son sinónimos que aparecen con frecuencia en *Espagne*. Para traducirlas al chino, Dai y su amigo Xu llegaron al acuerdo a unificar los dos sinónimos en una palabra: *anming*, 安命, que significa «conformidad». La palabra vino de la obra clásica *De chong fu* del filósofo taoísta Zhuangzi. La palabra *anming* se compone de dos caracteres: *an* (安), que significa «paz»; y *ming* (命), «destino»; los dos caracteres (*an* y *ming*) juntos forman la palabra *anming*, que, según el diccionario chino *online guoxuedashi*, significa, en sentido filosófico, conformidad con el destino.

La palabra *anming*, «conformidad», proviene de la frase del *De chong fu*: «Uno sabe que ya no sería capaz de cambiar nada, y opta a la conformidad con el destino, si es una persona con virtudes» (*zhi buke naihe er anzhi ruoming, weiyou dezhe neng zhi*, 知不可奈何而安之若命，唯有德者能之).

Tres ideas de la tradición filosófica china entroncan con esta filosofía azoriniana de la conformidad:

(1) El camino del cielo (天道). ¿Cómo funciona el universo? El camino dirige el cielo (el universo). Eso se debe a las consideraciones de Lao-Tse sobre cuestiones metafísicas. El camino es la génesis cosmológica y el orden del universo. Los seres humanos somos parte del universo. La idea principal del filósofo taoísta es el «Camino», «el camino nunca cambia. Porque, a pesar de todo el universo se mueve constantemente, sus reglas internas nunca se modifican» (Feng, 2015: 176-177). El Camino es la denominación del orden natural de toda la existencia.

(2) La virtud de los hombres (德者). ¿Qué tendríamos que hacer las personas? Ser virtuosos. A partir del Camino nacieron todas las cosas; también los seres humanos, pues somos parte del todo. «Durante el procedimiento del nacimiento de todo, cada ser adquiere algo del Camino, eso es la virtud. La virtud puede ser lo moral o lo inmoral de nuestra naturaleza» (2015: 184-185) ³⁰.

³⁰ (Texto original) 老子认为，道就是万物之所由来。万物在生长过程之中，都有“道”在其中。在万物之中的“道”就是德，“德”的含义是“能力”或“品德”，它可以解释为万物本有的品质，也可以解释为在人伦关系中的德行 (2015: 184-185).

(3) La conformidad con el destino (安命). ¿Cómo se adapta una persona al universo? No actuando, siendo natural. Según la teoría taoísta de «No actuar», «una persona tiene que limitar sus acciones dentro de las reglas naturales. No deberíamos adquirir demasiado fuera de lo natural. (...) la indicación de la forma de vivir debe ser la simplicidad» (2015: 185). Al contrario, «las personas pudiéramos perder nuestras virtudes por el deseo y el conocimiento excesivo. Los hombres querríamos cumplir nuestro deseo para conseguir la alegría. Pero, el exceso del deseo podría conducir a un resultado negativo» (2015: 185-187).

Por tanto, la conformidad y la resignación de los españoles, en el texto traducido de Azorín, aparece en el TT de Dai, con una nueva interpretación. Según la filosofía taoísta, se trata de una actitud vital, la conformidad con los movimientos constantes del mundo, dejar que las cosas que «no se deciden por nosotros» (el movimiento del universo) sigan su curso. De este modo, a Azorín se le presenta en el TT de Dai como un pequeño filósofo, que compagina con el pensamiento del Oriente y el Occidente.

4.2.3.3 Retraducción (1931) de «Vida de un labrantín»: la moral del confucionismo

El campesino, junto con el obrero, engrosó las filas del proletariado. «En los años 30, la Liga de Escritores de la Izquierda se pronunció por la literatura al servicio de la revolución de las masas populares. Se requirió a los escritores de la liga que se involucrasen en la realidad revolucionaria; a las fábricas y los campos a conocer y retratar la vida del pueblo (del campesino y el obrero) para plasmarla en la literatura» (Xu, 2007: 114). Lu Xun tocó el clarín de la Liga de Escritores de la Izquierda. Tenía otros miembros, como Ding Ling, Mao Dun o Dai Wangshu.

Durante los años veinte, el campesino es el protagonista de las obras realistas de Lu Xun, dentro del Movimiento del Cuatro de Mayo. En su novela *Pueblo natal*, el personaje del joven Runtu es «el prototipo de la gente china que guardaba el silencio del alma» (2007: 114). Hacia los años treinta, la pluma de los escritores de la liga cambió la imagen literaria de los campesinos, que dejaban de sufrir la opresión de la burocracia para integrarse a la lucha «con la esperanza de que la revolución de la sociedad radical mejorara las condiciones de vida» (2007: 114-115).

¿Cómo fueron las condiciones de vida de los campesinos de 1898 en España? Dai tuvo en cuenta «Vida de un labrantín» de Azorín. En 1931, decidió traducirlo otra vez, a pesar de que su amigo Xu Xiacun ya había finalizado una versión en 1930. Para evitar la censura en la publicación del TT del ensayo, Dai firmó con pseudónimo Jiang Si. La versión de Dai se publicó en el no. 3-4 de la revista *Club de Lecturas*. En comparación con la otra versión de Xu, el TT de Dai tiene variantes en la adaptación a la cultura oriental:

ESP: 105

Su moral está reducida á no hacer daño á nadie y á trabajar todo lo que pueda.

Xu trad. 1930: 9

他的道德观念只是：不加恶于人，尽力工作。

Ta de daode guannian zhishi: bu jia e yu ren, nuli gongzuo.

(Su noción moral solamente es: no cometer maldad hacia otra persona, trabajar con esfuerzo.)

Dai trad. 1931: 23

他的修身正则是：不为人害，克尽己力。

Ta de xiushen zhengze shi: bu wei ren hai, kejin, ji li.

(Su principio de cultivar el carácter es: no hacer daño a nadie y contribuir a todo lo que se pueda.)

Dai sustituyó la palabra «moral» del TO por «cultivarse el carácter», *xiushen* (修身) del TT de 1931. El concepto «cultivar el carácter» proviene de *Gran enseñanza* («大学»), obra fundamental del confucionismo, junto con *Analectas*, *Libro de Mencio* y *Doctrina del justo medio*. Hoy en día, “gran enseñanza” es la palabra del chino que significa universidad. *Gran enseñanza* fue, durante la dinastía Song (960-1279) y la dinastía Yuan (1271-1368), uno de los libros de texto de lectura obligatoria para el acceso a la universidad, según el sistema de examen imperial chino. El primer principio de la *Gran enseñanza* es «cultivar el carácter» para asentar la moral. Según el confucionismo, la moral es lo primordial antes de saber gobernar el país:

Gran enseñanza es una traducción de *Da Xue*, que significa literalmente «enseñanza para adultos o para quienes desean ser grandes», se opone —aunque a la vez se relaciona con él— a *Pequeña enseñanza* (*Xiao Xue*), el libro de texto de las escuelas primarias. Se cree que *Gran enseñanza* es obra de uno de los discípulos de Confucio, Zengzi (Zeng Shen, 505-432 a. C.). Propone a las personas cómo aprender y cultivar «el Gran Camino». En este libro, el autor explica lo que debe hacer una persona si quiere gobernar bien todo el mundo. La meta no se puede alcanzar por medio de las armas, ni el poder ni la ley, sino solamente por medio de la fuerza moral y de las virtudes morales. El núcleo del libro ejerce una influencia moral (en el lector): manifiesta las virtudes ilustres, ama a las personas y permanece en el bien supremo. Con este fin, el libro ofrece los llamados «Ocho Puntos» o «Pasos» que ha de seguir el principiante para saber: investigar, extender el conocimiento, hacer sincera la voluntad, rectificar el corazón o la mente, cultivar el carácter, regular la familia (en armonía), gobernar el estado y traer la paz al mundo

(Yao, 2001: 93-94).

El principio, «cultivar el carácter», forma parte de uno de los ocho puntos. Según Feng Youlan (2015: 336-337) es el núcleo de todos. Los demás pasos son métodos o reglas para ayudar a «cultivar el carácter». «Si una persona tiene los ocho puntos cumplidos, llegará al nivel perfecto. En la sociedad, cuando una persona cumple la moral y la responsabilidad, debe seguir con la propia naturaleza humana hasta cumplirla plenamente. Si no puede ayudar al prójimo, uno no podrá forjar su propio carácter» (2015: 337) ³¹.

Entonces, ¿cómo es el principio del labrantín de «cultivar el carácter»? Es «no hacer daño a nadie y contribuir a todo lo que se pueda». «Se levanta antes de que el sol salga; se acuesta dos o tres horas después de su puesta. Entretanto, él sale al campo...» (ESP: 103). Este campesino sigue con su ocupación laboriosa de las parcelas, pagando el tributo con esfuerzo. «Vende la aceituna y la uva a algunos especuladores, ‘a como quieran pagársela’» (ESP: 103) Soporta la pobreza. El labrantín nunca piensa en el mañana. Mantiene la fe y practica la teoría espiritual del proverbio del Evangelio: «Cada día trae su cuidado» (ESP: 104).

Sufre la fatalidad de la muerte de tres hijos. Cuando tiene que enfrentarse a las calamidades y desgracias de la vida, este labrantín católico enfoca su reflexión vital en la tranquilidad: «¡Ea!, ¿cómo ha de ser? Dios lo ha dispuesto así» (ESP: 104).

Con respecto a la moral o a los principios de cultivarse a sí mismo, Dai lo tradujo al chino con el proverbio de ocho caracteres chinos: «Sé bueno, contribuye a todo lo que pueda» (*bu-wei-ren-hai, ke-jin-ji li*, 不為人害, 克盡己力). Tal proverbio se relaciona de manera

³¹ (Texto original) 人若不尽其所能去完成对社会的责任, 便不能充分发挥自己的天赋才性, “自欲立而立人, 自欲达而达人”, 人若不帮助别人达到完美, 自己也就不可能达到完美 (2015: 337).

intertextual con una frase de la famosa novela *Flores en el espejo* (1827), de Li Ruzhen en la dinastía Qing, donde el texto original era: *jin renshi yi ting tianming* (尽人事已听天命), que literalmente significa «hacer todo lo que pueda, luego seguir el mandato del cielo»³². Por otro lado, Dai modificó en el TT las palabras del labrantín «¡Ea! ¿Qué le vamos a hacer? Todo sea por Dios». La palabra «Dios» la tradujo al chino por la palabra: *tianyi* (天意), que se refiere a «la voluntad del cielo». Con este cambio en el TT, empatizó con los lectores chinos, dado que en China las creencias de la mayoría siguen al confucionismo, el taoísmo o el budismo. En el TT de Dai, los principios de cultivarse a sí mismo del labrantín son del confucionismo.

Para el confucionismo, «en las conexiones sociales, cada nombre (el emperador, el ministro, el padre o el hijo) tiene su responsabilidad. El emperador, el cortesano, el padre y el hijo reciben respectivamente sus nombres, y asumen la responsabilidad y el compromiso según el cargo» (Feng, 2015: 77)³³. Según Confucio, en cuanto a las virtudes humanas, enfatizó dos cualidades clave: «la virtud altruista» *ren* (仁) y «el deber social» *yi* (义) (Feng, 2015: 77). El «deber social» es la rectitud para cumplir con tus responsabilidades sociales. La esencia del deber social es *ren*, «la virtud altruista». Según Confucio, «*ren* es el amor al prójimo» (2015: 79). Entonces, en contraste con el concepto de «actuar nada» del taoísmo, al parecer del confucionismo, parafraseando el comentario de Feng Youlan (2015: 83), como cada persona tenemos nuestros deberes sociales, sería imposible «actuar nada».

El mandato del cielo (天命) también es llamado la «voluntad del cielo» (天意). Confucio trata el mandato del cielo como «un tipo de fuerza con cierto objetivo»³⁴; «las escuelas posteriores del confucionismo lo consideran como las condiciones y la energía de toda la existencia del universo» (2015: 83)³⁵.

Qué hacemos ante el mandato del cielo. Según el confucionismo, «si queremos conseguir el éxito en el mundo, necesitamos la colaboración de las condiciones que hemos referido del mandato del cielo. Pero no podemos controlar las condiciones. Nos limitamos a contribuir todo lo podamos, según nuestro deber social, sin preocuparnos por el resultado», en

³² *Jin renshi yi ting tianming* (尽人事以听天命): «Uno hace lo que puede, pero el resultado depende del mandato del cielo», consultado en el diccionario chino online en cidianwang.

³³ (Texto original) 在社会关系中，每一个名字包含有一定的社会责任和义务。君、臣、父、子，在社会里，各有责任和义务，任何人有其名，就应当完成其责任和义务。这便是孔子主张“正名”的意义 (2015: 77).

³⁴ (Texto original) “命”的含义是宇宙间一切存在的条件和一切在运动的力量 (2015: 83).

³⁵ (Texto original) 到了后期儒家，“命”的含义是宇宙间一切存在的条件和一切在运动的力量 (2015: 83).

la interpretación de Feng Youlan (2015: 83) ³⁶. Eso es conocer el mandato del cielo. Si uno tuviera tal conformidad con el mandato del cielo, nunca se preocuparía por los logros y las pérdidas personales, y mantendría siempre la alegría (2015: 83).

Por lo visto, en el TT, la moral del labrantín es no hacer daño a nadie y contribuir en todo lo que se pueda (trabajar con labrar la tierra y el pago del tributo). Tanto su moral como los hechos sociales ejemplifican una buena persona. El confucionismo nos da otra posibilidad de entender la conformidad con el destino del labrantín. En vez de verle adormecido ante las desgracias de la vida, se puede entender que la vida del labrantín es conforme al mandato del cielo. El labrantín sabe el límite de la voluntad individual y opta por la conciliación con todos los sucesos inmutables del universo. Le cabe la desdicha y la dicha.

4.2.3.4 Un traductor simbolista: el símbolo y la sinestesia en Azorín

Al principio de los años treinta, el simbolismo y el impresionismo francés fueron introducidos en China e influyeron en la poesía de Dai. Sus influjos se evidencian en los TT que hizo de Azorín en 1929. Azorín era un simbolista fácil de entender, igual que Dai. ¿Por qué se entendía fácilmente? Su lenguaje era claro, y las imágenes y los símbolos usados en *Espagne*, después de la traducción renovadora de Dai, correspondían a la cultura china.

Zhou Zuoren había comentado en el ambiente literario chino cómo influenciarse del simbolismo francés, y reivindicó la obra de Baudelaire, del que decía que «pareció muy siniestro y decadente, pero en el fondo manifestó la voluntad de luchar por vivir» (Zhou, 2002: 16). Sobre el desarrollo del simbolismo en China, Zhou destacó afinidades de las técnicas poéticas de la poesía clásica china y del simbolismo francés, y señaló: «Me parece que la cualidad de la lírica es la función original del poema, la técnica de *xing* (兴, una técnica principal de la poesía clásica china) es más interesante; si lo explicamos en lengua moderna, *xing* es el uso del símbolo. Permítanme decir que, aunque el simbolismo es la última corriente poética, su técnica es antigua, porque el uso del símbolo ya había existido en la literatura clásica china» (2002: 41).

³⁶ (Texto original) 我们从事各种活动, 其外表成功, 都有赖于各种外部条件的配合。但是, 外部条件是否配合, 完全不是人力所能控制的。因此, 人所能做的只是竭尽己力, 成败在所不计 (2015: 83).

Es curioso que, justamente, Dai estuviese aludiendo a los símbolos e imágenes de la poesía clásica china para traducir *Espagne*. Azorín era muy diestro en adentrarse en la significación oculta de los objetos cotidianos y minuciosos de la vida, y en convertirlos en símbolos. Por su parte, Dai adoptó de la poesía clásica china el símbolo (del vegetal, el animal, la música y los paisajes de las cuatro estaciones), la metáfora (la prosopopeya) y la sinestesia, provocando un ambiente que escapaba de la realidad y abrazaba el misterio de la lírica azoriniana en el TT en chino.

El primer ejemplo es el símbolo del «jade», que representa «la pureza y las buenas virtudes de una persona». Había un tipo de jade de color blanco en China, bello por su blancura, con una textura y una calidad importantes. Así que, en la literatura clásica china, a través del color puro y la dureza de la calidad del jade, se simboliza la limpieza y la nobleza de la persona. Si combinamos el carácter «jade» *yu* (玉) y el carácter *shou* (手), se forma la palabra *yuzhou* (玉手): la «mano» (como símil del jade), que antiguamente fue la alabanza de cortesía de la belleza de manos. En el ensayo original «Una elegía», Azorín dice que la muchacha Julia ha fallecido y solo conserva de su vida la fotografía que «me causa viva y honda emoción» (PUE: 85). Aunque, en la foto, Julia ya estaba enferma, delgada y blanca, mostraba una delicada belleza femenina. El traductor Dai notó que Azorín prestó atención a pintar la postura y el color de los dedos de Julia, resaltando el aire y el color de su belleza frágil. Así se mostró la melancolía y nostalgia del poeta (Azorín) ante la desaparición de lo material con la muerte de la belleza, que se sigue guardando en el recuerdo fotográfico. Dai usó la palabra *yuzhi* (玉指), donde «los dedos se usaban como símil de jade», así para interpretar el color blanco enfermizo de la piel de Julia y, a la vez, alabando la hermosura de estos dedos que manifestaban la pureza del espíritu de la muchacha en el recuerdo de Azorín:

PUE: 86

Y un abanico a medio abrir yace entre los dedos largos y transparentes...

Dai trad. 1930: 86

一把半开着的扇子横在她的纤纤的玉指间...

Yiba bankaizhe de shanzi hengzai ta xianxiande yuzhi jian...

(Y un abanico a medio abrir yace entre los dedos finos de jade blanco.)

El segundo ejemplo es el símbolo de la «campanada» —«la calma y la paz del espíritu». La campanada, en la poesía clásica china, tiene una gran significación simbólica. Cuando el budismo fue introducido en China desde la India, las campanadas se tocaron en los templos situados en los montes. Las campanadas de los templos budistas representan la idea de que todo es nada. Así, las campanadas budistas se convirtieron en el símbolo de las reflexiones interiores de las personas, sus confesiones, introspecciones y percepciones de la existencia. En el original *Espagne* de Azorín, las campanas de repercusión de las catedrales católicas provocan también reflexiones sentimentales en el pueblo. Las campanas en las torres de una basílica, catedral o iglesia resuenan en la atmósfera y en el interior humano sugiriendo la serenidad eterna y el misterio de la vida y la muerte. Así, la música es percibida como el transcurrir del tiempo, o como la introspección del alma según la doctrina cristiana. Frente a las angustias mentales de la tragedia de la vida, hay que volver a la tranquilidad y la paz que el siervo de Dios debe tener. Por eso, en el TT, Dai, emocionado por la sensibilidad poética de Azorín, traslada sus campanadas al ambiente oriental, al campanario del templo budista, y al color de las arquitecturas típicas de un pueblo chino del sur:

PUE: 17

La iglesia, con sus dos achatadas torres de piedra, torres viejas, torres doradas, se levantaban en el fondo, destacando sobre el cielo limpio, luminoso. Y en el medio, la fuente deja caer sus cuatro caños, con un son rumoroso, en la taza labrada. Yo me he detenido un instante, gozando de las sombras azules, de las ventanas cerradas, del silencio profundo, del ruido manso del agua, de las torres, del revolar de una golondrina, de las campanas rítmicas y largas del vetusto reloj.

Dai trad. 1930: 67

教堂和它平平的石阁、古旧的阁、金色的阁，在远处耸立着，映在鲜明的、光耀的长天上。在中央，流泉让它潺潺的水从四条水管流出来，泄落到雕刻的石盆里。我流连了一会儿，玩味这青色的影子，闭着的窗户，深沉的静默，泉水的幽韵，楼阁，飞燕和古钟有节律的老旧的钟的报时声。

Jiaotang he ta pingping de shige, gujiu de ge, jinse de ge, zai yuanchu songlizhe, ying zai xianmingde, guangyaode changtian shang. Zai zhongyang, liushui rang ta chanchan de shui cong sitiao shuiguan liu chulai, xieluo dao tiaoke de shipenli. Wo liulian le yihui, wanwei zhe qingse de yingzi, bizhe de chuanguhu, shenchen de jingmo, quanshui de youyun, louge, feiyang he guzhong you jielv de laojiu de zhong de baoshisheng.

(La iglesia y sus achatados pabellones de piedra, pabellones viejos, pabellones dorados, se levantaban en la lejanía, destacando sobre el cielo inmenso. Y, en el centro, la fuente deja caer el flujo del agua mediante cuatro caños con un son rumoroso, en la pileta de piedra. Yo me he detenido un instante, degustando las sombras azules, las ventanas

cerradas, el silencio profundo, el gusto refinado y misterioso del manantial, de las torres, de una golondrina revolada, de las campanas rítmicas y largas del vetusto reloj.)

Según el TT de arriba, en comparación con el TO, observamos que el traductor Dai modificó los matices de alguna palabra y expresiones, con el fin de añadir color oriental a los paisajes naturales y arquitecturas de una ciudad española. Dai tradujo «torres de piedra católica» del TO por «pabellón de piedra». Según el *Diccionario del chino*, el «pabellón de piedra» se refiere a «los edificios de piedra que albergan las librerías de las obras y los textos budistas». Luego, «del ruido manso del agua» del TO, Dai lo tradujo, en lenguaje poético chino, como «del gusto refinado y misterioso del manantial», usando el agua de manantial como sinestesia que mezcla el sentido de la música y el visual del color claro del agua que fluye en las montañas entre las rocas de la naturaleza). Así, Dai, el poeta chino, valora el excelente paisaje de una ciudad castellana. Además, «una golondrina» volando en el cielo pacífico del TO, Dai lo traduce al chino con la palabra *feiyan* (飞燕): «golondrina revolada». La golondrina revolada es una imagen frecuente en la poesía clásica china, y, según el *Diccionario del chino*, simboliza a la reina Zhao, esposa del emperador Cheng Di. En el famoso poema *Canción de Qingping* («清平调»), se hallan los versos *jiewen hangon shei de si, kelian feiyan yi xinzhuan* (借问汉宫谁得似, 可怜飞燕倚新妆), que significan: «Preguntando a quién de la corte de Han se parecía ella (Yang Guifei), la bella Feiyan está maquillándose». Feiyan (que literalmente, *fei*, significa «revolar» y *yan* «golondrina»), en el poema de Li Bai y otros poetas clásicos chinos, se asocia con el nombre de la reina Zhao Feiyan, de belleza extraordinaria. El poeta Li Bai contrasta y resalta la hermosura de la reina Yang Guifei, de la dinastía Tang, con la de la reina Zhao Feiyan, de la dinastía Han.

Al mismo tiempo, creemos que el traductor Dai, con «golondrina revolada», está insinuando el nombre de la reina Feiyan (literalmente su nombre significa «la golondrina revolando»), que vivió en la corte con su majestad y con inmenso lujo. Pero la vida de la reina se limitaba a la corte. Al contrario, la golondrina viaja por el cielo de una ciudad española, sin limitación alguna, disfrutando de plena libertad.

4.2.3.5 La poesía clásica china interpretada y la traducción del ensayo «La novia de Cervantes» de Azorín

A continuación, vamos a hablar del relato en prosa poética de Azorín «La novia de Cervantes», según la traducción del poeta simbolista Dai. A Dai le gustó este ensayo azoriniano, publicado primero en *La nueva literatura y el arte* en 1929, con anterioridad a su inclusión en el libro *La novia de Cervantes* (1930).

En «La novia de Cervantes», el protagonista ficticio es Azorín, quien ya no es un pequeño burgués, sino un pequeño filósofo que coge el tren para volver a su ciudad natal, Esquivias, donde se encuentra la casa de Cervantes. Durante el viaje en tren, con emoción poética y nostálgica, Azorín canta a coro, junto a unos niños que viajan con él, la popular y tradicional canción infantil de su niñez llamada *La viudita y el conde de Cabra*.

En plena noche, el tren para solo un minuto en Yeles, y a Azorín le surge el capricho de bajar en esa parada. A partir de aquí, todo lo que le sucede será propio de un viajero vagabundo. En la noche fantástica, Azorín peregrina de Yeles a Esquivias.

Detrás de la realidad del TO, Dai lo reprodujo en el TT con una imagen misteriosa plagada de sinestesia:

PUE: 34-35

Ya no soy el pequeño burgués que tiene un huerto con parrales y viaja con dos, con cuatro, con seis chicos rubios ó morenos: ahora soy el pequeño filósofo que acepta resignado los designios ocultos é inexorables de las cosas. El camino es estrecho y de hondos relejes: serpentea á través de campos llanos, rasgados por largos surcos paralelos. A trechos aparecen los manchones hoscos de los olivos. Todo está en silencio. La luna llena asoma, tras un terrero, su faz ancha y amarillenta. Yo ando y ando. Un cuclillo canta lejano –cú-cú; – otro cuclillo canta más cerca – cú-cú – estas aves irónicas y terribles ¿se mofan acaso de mi pequeña filosofía? Yo ando y ando. A los sembrados suceden las viñas; á las viñas suceden los olivares. Los cuclillos tocan sus flautas melancólicas; la luna va ascendiendo en el cielo sereno. Yo ando y ando á través de viñedos, sembrados y olivares.

Dai trad. 1930: 110

我已经不是一个有一块花棚的花园，而和两个，四个，六个金发或棕发的孩子一同旅行着的小资产阶级了：现在我是一个接受着事物的不可变动而秘密的计划的，安命的小小的哲学家了。路是很狭窄，还有深深的车迹，它弯弯曲曲地横在那划着平行的田沟的平坦的田野上。这处那处不时现出橄榄树的暗黑的影子来。万籁俱寂着，满月在一块土地的起伏处露出它的黄色的大脸来。我走着，我走着。一只鸛在远处叫着“不如归去”，另一只鸛在近一些的地方叫着“不如归去”。

这些可怕而讽刺的鸟儿或许是在嘲笑我的小小的哲学。我走着，我走着。田野完了接着是葡萄地，葡萄地完了是橄榄树。鸛鸛吹着它们忧郁的笛子，月亮降落到清明的天中。我走着，我走着，穿过葡萄地，穿过田和橄榄树林。

Wo yijing bushi yige you yikuai huapeng de huayuan, er he liangge, sige, liuge jinfa huo zongfa de haizi yitong lxingzhe de xiao zichanjieji le: xianzai woshi yige jieshouzhe shiwu de buke biandong er mimi de jihuade, anmingde xiaoxiaode zhexuejia le. Lu shi hen xiazhai, haiyou shenshen de cheji, ta wanwanququ di hengzai na huanzhe pingxing de tiangou de pingtan de tianye shang. Zhechu nachu bushi xianchu ganlanshu de anhei de yingzi lai. Wanlaijuji zhe, manyue zai yipian tudi de qifuchu louchu tade huangse de dalian lai. Wo zouzhe, wo zou zhe. Yizhi zhegu zai yuanchu jiaozhe «buruguigu», lingyizhi zhegu zai jin yixie de difang jiaozhe «buruguigu». Zheixie kepa er fengci de niaoe huoxu shi zai chaoxiao wode xiaoxiaode zhexue. Wo zou zhe, wo zou zhe. Tianye wanle jie zhe shi putaodi, putaodi wanle shi ganlanshu. Zhegu chui zhe tamen youyu de dizi, yueliang jiangluo dao qingming de tianzhong. Wo zouzhe, wo zouzhe, chuanguo putao di, chuanguo tian he ganlanshulin.

(Ya no soy el pequeño burgués que tiene un jardín con un cobertizo de flores y viaja con dos, cuatro o seis niños rubios o de cabello castaño: ahora soy el pequeño filósofo, con la paz y la conformidad de quien acepta resignado las cosas inmutables con un plan secreto. El camino es muy angosto, y hay huellas profundas de automóviles que serpentean a través del campo plano con trincheras a ambos lados. Hay sombras oscuras de olivos aquí y allá. Miles de silencios de flauta. Y la luna llena revela su gran cara amarilla en los altibajos de un pedazo de tierra. Estoy caminando, estoy caminando. Hay una perdiz llamada «es mejor volver a casa» que se ve a distancia. Estas aves irónicas y terribles ¿se mofan acaso de mi pequeña filosofía? Yo ando y ando. A los sembrados les suceden las viñas; a las viñas les suceden los olivares. Los cuclillos tocan sus flautas melancólicas; la luna va ascendiendo en el cielo sereno. Yo ando y ando a través de viñedos, sembrados y olivares.)

Desde Yeles a Esquivias, Azorín aparece como un trovador viajando en lengua poética. Recurrió a los recursos retóricos de la poesía. Sus pasos rítmicos, «yo ando y ando», se repiten, en paralelismo. En la atmósfera fantástica de la noche, el poeta Azorín anda a paso lento, caminando en la noche misteriosa e imaginaria, cerca del sueño.

El poeta simbolista Dai, al traducir todo al chino, percibió el viaje entre la realidad y el sueño de Azorín. Toda la imaginación, tanto del autor Azorín como del lector Dai, se activa en el silencio de la naturaleza preciosa. El enunciado resaltado en negrita en el anterior texto: «Todo está en silencio» del TO la tradujo Dai con una frase hecha del chino «万籁俱寂着», que literalmente significa: «miles de silencios de la flauta». Tal expresión, que describe el ambiente silencioso, tiene su origen en un verso de la poesía clásica china de la dinastía Tang: «La flauta silencia aquí su música, solo queda la de las campanillas» (万籁此俱寂，但余钟磬音), según el diccionario chino *online guoxuedashi*. Cuando desaparece el sonido musical, solo quedan las codas sonoras de las campanillas del templo.

«Luna clara», *mingyue* (明月), es una palabra culta. Es la imagen poética de la literatura clásica china. Era usual emplear el símbolo de la luna clara, sobre todo la luna llena, ya que expresaba la añoranza hacia el pueblo natal y a los familiares en la lejanía. Dai tradujo al chino la «luna llena asoma... su cara ancha» del TO en: «la luna llena revela su gran cara amarilla», *manyue...luchu ta de huangse de dalian lai* (满月...露出它的黄色的大脸来) del TT. La personificación lunar hace que en el relato del regreso a su pueblo natal, el personaje de Azorín vacile entre la naturaleza real o imaginaria de este viaje.

En el mundo subjetivo sugerido por el simbolismo en la poesía, cualquier elemento de la naturaleza se puede usar como recurso simbólico para insinuar el significado oculto en el contexto literario. Por ejemplo, el animal «cuculillo», en la cultura occidental, nos recuerda a un adivino. En la cultura oriental, el «cuculillo» simboliza la nostalgia que sienten los viajeros por su familia y la añoranza hacia la tierra natal. El símbolo del cuculillo aparece mucho en la poesía clásica china. En el TT, Dai poetizó también la música tocada por «los cuculillos» y entona la voz de la onomatopeya original («Un cuculillo canta lejano —cú-cú—; otro cuculillo canta más cerca —cú-cú»). Reflexionando sobre los cantos del cuculillo, Dai sustituyó la onomatopeya «-cú-cú» con la expresión en chino, «es mejor volver» (*buruguiqu*, 不如归去), que representa «la añoranza de los amigos o familiares que están en la distancia y a los que se desea volver a ver»³⁷. La onomatopeya «cú» es la azalea. El cucú es el pájaro, su canto se parece a la pronunciación del carácter chino de «volver» *gui* (归). Por eso, el cuculillo canta para desear al viajero «que vuelva pronto». Originalmente, el símbolo de la onomatopeya del cuculillo («es mejor volver a casa») provenía del poema «El cuculillo» («杜鹃»), del poeta Mei Raochen de la dinastía Song: «La idea de que es mejor volver a casa (cantada por el cuculillo), se transmitió desde la antigüedad» (不如归去语, 亦自古来传). El cuculillo en el TO de Azorín también sabe música y toca la flauta. ¿Cómo no iba a despertar la sensibilidad de Dai, el poeta simbolista chino, el encuentro con el poeta en prosa español?

³⁷ *Buruguiqu* (不如归去), la expresión hecha que implica «volver», tiene su origen en el verso de la poesía china de la dinastía Song, porque los chinos de esa época creían que la pronunciación «cú-cú», del cuculillo suena como la del carácter «volver», que canta para dar consejo al viajero sobre cómo volver a su casa, según el diccionario chino *online* de guoxuedashi.

4.2.4 Intertexto: la traducción de Azorín y la imagen poética de Dai

Bei Ta señaló que «la creación poética de Dai recibió influjos de Azorín. *Las siluetas de los personajes* de Azorín tienen las imágenes de la muchacha. Dai también escribió unos poemas con la figura de muchacha» (2003: 74). Según Zhang Xin, «Descubrimos que, en un tiempo bastante concentrado, en una serie de poemas de Dai aparecen siluetas femeninas: en el poema ‘Yuriko’, ‘Yaeko’, ‘Miyako en sueño’, ‘Mi enamoradora’ y ‘Muchacha del pueblo’. Esas figuras de la muchacha tienen mucha analogía con el carácter de las muchachas en Azorín» (2012: 20). A partir de los criterios de Bei y Zhang, detallamos el estudio intertextual entre la traducción de Azorín y dos tipos de imagen poética de Dai: la imagen de la acompañante de baile y la imagen del trasnecedor. En este sentido, complementamos los análisis de los intertextos del tema y la sensibilidad desde el punto de vista intratextual, incorporando el contexto histórico cultural, detalles biográficos y propuestas de la poética (Marchese y Forradellas, 1986: 219).

Entre 1930 y 1932, el intertexto de la imagen poética entre Dai y Azorín se representa en dos tópicos: (1) las compañeras de baile japonesas trabajando en el salón de baile de Shanghái y (2) el hombre trasnecedor cuyo amor no es correspondido. Hay tres poemas de Dai sobre de la imagen de la compañera de baile, titulados con nombre de muchacha japonesa: «Yuriko», «Yaeko» y «Miyako en sueño». El poema «Yaeko», con la compañera de baile japonesa en Shanghái, representa el tema de la nostalgia por la tierra natal. Se intertextualiza con la idea del buen deseo del ensayo «Ana» (de *Espagne* de Azorín). Dai introdujo, además, la imagen del trasnecedor en dos poemas: «Amor no correspondido» (1931) y «Trasnecedor» (1932). Dai reprodujo esta imagen inspirándose en «Un trasnecedor» (de *Espagne*). En chino, no había una palabra para «trasnecedor». Dai lo tradujo por el neologismo *yexingzhe* (夜行者), con este significado, y reutilizó la figura del trasnecedor en su poema.

Hacia 1932, en los poemas de Dai aparecen las imágenes del país en sueños y el amor no correspondido. El futuro del país nebuloso y la muchacha enamorada son dos símbolos intercambiables en los poemas de Dai. En este tiempo, frente al caos político interno y la agresión extranjera, se desconoce la situación futura de la patria. La melancolía hacia el amor de la mujer y las preocupaciones del poeta por el país están entrelazadas en poemas como «La noche es» (1928) y «Mi bosquejo» (1930). El poeta adolescente se enamoró de Shi Jiangnian, con sentimientos amorosos honestos. Después de unos años de amor no correspondido, Dai no

la había dejado de querer. En la cubierta del poemario *Mis recuerdos* de Dai figura una dedicatoria: «A Jeanne» (nombre inglés de Shi Jiangnian) y la cita del verso de Tibulo: *Te spectem, suprema mihi cum venerit hora, et teneam moriens deficiente manu* (Puede que te esté mirando cuando llegue mi última hora, y que cuando muera pueda abrazarte con mi mano debilitada) (Dai, 1929d).

Dai, con el corazón herido de amor, fue con sus amigos literatos a locales de ocio y evasión. Su entretenimiento más frecuente era buscar a mujeres en el salón de baile. Con la modernización social, el salón de baile, junto a otros lugares como el centro comercial, había llegado a ser un nuevo espacio de cultura y consumo específico de la urbe. El grupo de amigos de la Librería de Espumas, Xu Xiacun, Liu Naou, Mu Shiying y Shi Zhecun, a menudo se iban a bailar a un salón de baile en la zona de concesión francesa. De entre ellos, Liu Naou y Mu Shiying se convirtieron en el emblema de la Escuela de Escritores de Shanghái y desencadenaron la tendencia moderna de la novela china – el Neo-Sensualismo –, en cuyas novelas se percibe la psicología y la intimidad de la población urbana de Shanghái.

El salón de baile les proporcionó un espacio práctico de observación y de inspiración para el Neo-Sensualismo. Hay una relación entre la compañera de baile y el cliente, en un espacio acotado para el entretenimiento repleto de intercambio de dinero, alcohol y sexualidad. Muestran los deseos sexuales y materiales de los ciudadanos en una experiencia del tiempo breve y desordenada (Li, 2018: 25-31). Xu Xiacun también escribió una novela corta clasificada como neosensualista titulada en inglés, *Modern girl* (Xu, 1929c: 406-413). Cuenta la historia de una mujer japonesa que fue a trabajar a una cafetería de Shanghái. Dai no escribió este tipo de novelas, pues se inclinaba más por la poesía, pero sí reflexionó sobre la experiencia del salón de baile, en los tres poemas ya citados. El último, «Miyako en sueño», se lo dedicó a su amigo Xu Xiacun.

4.2.4.1 Limosna, «cara de la novia»

Como hemos referido, los poemas sobre la imagen de la acompañante de baile japonesa de Dai son «Yuriko», «Yaeko» y «Miyako en sueño». Aunque eran acompañantes de servicio temporal, tanto en el trato social como en la imagen literaria, Dai no tenía sentimientos eróticos o amorosos hacia ellas, solo una respetuosa y afectuosa amistad. Para él, las acompañantes de baile eran muchachas puras y simpáticas. El poema «Yuriko» originalmente se tituló «La

muchacha» (Dai, 1999a: 70). En chino, el nombre «Yuriko» *baihezi* (百合子) contiene la palabra «azucena», flor que es símbolo de pureza. Es probable que Yuriko fuera un nombre ficticio que Dai usó para plasmar la imagen de muchacha inocente.

El segundo poema, «Yaeko», según nuestra traducción, dice así:

- 1 Yaeko está siempre melancólica,
 temo que la melancolía adelgace su mocedad.
 Ciertamente, me preocupo por su salud,
 en particular por sus ojos meditados.
- 5 El aroma del cabello es el romance peinado de la lejanía,
 tan lejano que hace lagrimeos;
 pero para que ella esté alegre, tengo que sonreír,
 tengo que sonreír imitando a la gente feliz.
- 10 Porque tengo que hacerle olvidar su soledad,
 olvidar la nostalgia en la lejanía, rodeándola,
 tengo que hacerle olvidar que está andando
 interminablemente en un camino triste y solitario.
- 15 Y encima de sus labios, la voy a felicitar
 a mi Yaeko melancólica de siempre,
 que le guarde la cara de siempre enamorada,
 cara de flor primaveral, y corazón de primer amor.

(«Yaeko» se publicó en *Ficción Mensual* en septiembre del 1930, ver 1999a: 75).

Al comienzo del poema, Dai está en la posición del observador, notando la triste melancolía expresada en el rostro de la muchacha, en contraste con la atmósfera alegre y divertida del salón de baile.

Luego, desde la perspectiva de la empatía, el poeta siente la situación de la acompañante de baile y comprende sus sentimientos. Se da cuenta de que las muchachas japonesas del salón de baile han dejado a sus familias y se han ido a país extranjero para buscarse la vida en la bulliciosa ciudad de Shanghái. En un lugar de entretenimiento, como un salón de baile, la profesión de Yaeko es bailar, beber y reír con los hombres.

Ella está en plena juventud. El poeta piensa que una joven de belleza en flor podría tener un amante en una tierra lejana. Además, Yaeko también extrañaría a su familia en su pueblo natal. La psicología de ella se debe a la añoranza hacia el amante y la patria. Dai siente que la melancolía de Yaeko resuena en su propio corazón.

Bajo las luces artificiales y psicodélicas del salón de baile, se imagina que la cara de la joven que baila es fragante y hermosa. Se abraza a Yaeko, bailando con la música romántica. En la embriaguez, la acompañante de baile se confunde en sus brazos con la muchacha ensoñada. Es la transferencia psicológica de la chica que ama a la muchacha con quien baila.

El poeta siente la misma melancolía de la muchacha querida. Da a la muchacha los mejores deseos. Así, los últimos versos del poema «Yaeko» intertextualiza con el ensayo «Ana» (una gitana con virtudes y bondad) de *Espagne*. Azorín citó el buen deseo de la *Eufemia*, comedia del dramaturgo Lope de Rueda:

«Paz sea en esta casa, paz sea en esta casa.
Dios te guarde, señora honrada. Dios te guarde.
Una limosna, cara de oro, cara de siempre novia»
—de *Eufemia*, Lope de Rueda (ESP: 23).

La «cara de oro» en Lope de Rueda indica la edad dorada de la muchacha, que traería consigo el querer y admitiría todas las esperanzas en el futuro.

No hemos hallado en ningún libro una expresión más cariñosa, más halagadora, más profundamente amable que esta de *cara de siempre novia*; es decir, que esta mujer le desea a la joven, a la cual pide una limosna, que tenga en todos los momentos de su vida la faz que se tiene cuando se es amada, cuando se es contemplada largas horas, largos días por el amante, que nunca se cansa de mirar y que siempre acaba por encontrar en esta cara queridísima una nueva perfección, un nuevo y desconocido motivo de amor. No es posible, repetimos, una lozanía más agradable y más profunda. Quien la ha empleado es una mujer astuta, diestrísima; es una maestra de psicología humana, que nosotros desde este momento admiramos fervientemente

(ESP: 23-24).

La última estrofa del poema «Yaeko» intertextualiza con este buen deseo. Su manantial inspirativo viene de la cultura china. Dai comparó el rostro de la acompañante de baile japonesa con la flor: «cara de flor primaveral, y corazón de primer amor» (v. 16). En este caso, la palabra «primaveral» *chuntian* (春天) indica juventud, simbolizada por la primavera de la vida. En la antigua china, existía la expresión metafórica «la muchacha que abarca la primavera», *shao 'nv huaichun* (少女怀春) para referirse a la adolescente que llega la edad de pensar en casarse.

Otras veces en este poema, Dai solo escribe «ella» en lugar de decir el nombre «Yaeko». Entonces, la bendición del poeta Dai se dirige a cualquier chica. El poeta desea a todas las chicas la belleza perenne, ser amada, y tener felicidad para siempre.

Dai substituyó la expresión «cara de novia» de Azorín con otra, «la cara de siempre enamorada» *yizhongren de lian* (意中人的脸) (v. 15). En chino, «la persona enamorada» *yizhongren* (意中人) significa la persona querida. Está sugiriendo que la muchacha es querida, pero aún no es novia. Este matiz coincide con el verso de la segunda estrofa: «el romance peinado de lejanía» (v. 5), que se refiere a una lejanía de su amor, geográfica o espiritual, que lo hace inalcanzable. Por eso, se puede decir que es un poema de amor dedicado al amor no correspondido. Según Zang Di, es sorprendente cómo el ingenio del poeta Dai consigue ligar en un mismo motivo poético la melancolía con el buen deseo:

El vocabulario más básico utilizado por «Yaeko» es: la melancolía, *youyu* (忧郁), y la bendición, *zhuyuan* (祝愿). Esto sí parece una yuxtaposición un poco extraña. En chino, ambas palabras riman (en *yu*) con «destino», *mingyun*. Cuando el poeta (Dai) usó estas dos palabras, probablemente se dio cuenta de la tonalidad del destino de vida. ¿Cómo sería capaz de cambiar el destino? Con esperanza, o dando esperanza (buen deseo). El buen deseo del poeta en el poema no se basa en la historia, ni en la religión, sino en un impulso emotivo: revela la mente clara y sencilla que poseía un intelectual como Dai

(Dai, 1993: 135).

4.2.4.2 Trasnochador

La figura del noctámbulo, en chino *yexingren* (夜行人), del poema «Amor no correspondido» (1931) tiene su origen en *Cuentos del despertar del mundo* («醒世恒言», 1627) de Feng Menglong. «En las antiguas novelas, los noctámbulos son maestros marciales o ladrones que viajan en la noche avanzada» según la consulta online en *Guoxuedashi*. Dai no pretendía hablar en su poesía de un maestro de artes marciales ni de un ladrón. En todo caso, solo de uno que pudiera robar el corazón de la chica querida. Él mismo era ese caminante nocturno solitario. La cuestión del amor le tenía deprimido, y solo le quedaba vagar por las noches en soledad. El poeta se refería a sí mismo con ironía como el «enamorado de un amor no correspondido». Así tituló su poema «Amor no correspondido» (1931):

- 1 Me parece que me estoy enamorando solo,
pero no tengo muy claro de quién me estoy enamorando:
¿De la tierra confusa tras el agua y cubierta de niebla?
¿De la flor que se marchita en el silencio?
- 5 ¿De la belleza casi olvidada que pasa por la vida?
No lo sé.
Sé que en mi pecho se está dilatando
un corazón que late como en el primer amor.
- Cuando me canso,
10 a menudo soy un vagabundo que vacila y se detiene en calles oscuras.
He ido a bares bulliciosos, **bares** a los que no quiero volver ni sé qué estoy
buscando (en ellos).
Bares desde los que me llega un pestañeo o palabras cariñosas (de chicas
desconocidas).
Eso es algo frecuente,
Pero voy a responder en voz bajita:
- 15 «¡No eres tú!», y huiré andando para caer en otro lugar.
La gente me llama «trasnochador». Sea como fuere, me da igual;
En verdad soy un trasnochador solitario,
También un pobre enamorado.

(Original en el n.º 2 del vol. 22 en *Ficción Mensual*, febrero de 1931, ver 1999a: 107).

Uno de los lugares frecuentes en las novelas neosensualistas del modernismo chino es el bar, donde, por medio del alcohol, los que acuden vacían su mente y obtienen un consuelo temporal. Siendo amigo de los escritores del Neo-Sensualismo, Dai a menudo se agrupó con ellos en los lugares de entretenimiento de Shanghái, como el bar o el salón de baile. En el poema «Amor no correspondido», aparecen «bares bulliciosos» (v. 11), que deberían ser parecidos a las discotecas de hoy en día, donde los hombres y las mujeres, borrachos a veces, coquetean. Allí, un «pestañeo» o «palabras cariñosas» (v. 12) son comunes entre hombres y mujeres. Bajo el efecto del alcohol, el poeta confunde el sueño de un borracho con la noche real. El deseo de amor y la búsqueda del futuro de la nación se yuxtaponen en el poema de Dai: «la flor», «la tierra confusa» y «la bella casi olvidada» (vv. 3-5). Tales imágenes se superponen a los pensamientos de la conciencia borrosa de Dai.

Se ignora de quién estaba enamorado el poeta. Dai rechazó a chicas desconocidas que querían coquetear con él. Su voluntaria ebriedad despertó el recuerdo de su amor verdadero. También está insinuando su patriotismo, su fidelidad al país, aunque China se ubicaba en una actualidad política de futuro incierto. Dai no quería convertirse en una persona superficial, marioneta del amor, vacío por dentro. Más bien quería defender la firmeza de sus convicciones. Por esta razón, Dai, en su poema, rechazó el coqueteo de la mujer desconocida del bar: «No eres tú» (v. 15). Y, enseguida, el poeta salió del bar.

Dai se llamaba a sí mismo «el noctámbulo», un enamorado que no es correspondido en el amor. Llamó a la muchacha soñada en el poema «Pasado de moda» (1932) como «la muchacha de amor no correspondido». En ese poema, Dai dijo con tono triste que la chica soñada «se convirtió en la mujer casada o la madre» (v. 6); la melancolía hacía que el poeta sintiera que ya había alcanzado la mayoría de edad: «Soy un joven anciano» (v. 13) (Dai, 1999a: 193).

Caminando en una noche intempestiva, Dai pensó en *Espagne* de Azorín. Había traducido esta obra al chino en 1929. En el ensayo «Un trasnochador», el protagonista vagabundeaba por la ciudad silenciosa. Azorín observó así con gran interés esa imagen del trasnochador de pueblo:

¿Puede darse un ser más extraño y más interesante que un trasnochador de pueblo? ¿Qué hacen estos trasnochadores fantásticos durante toda la noche interminable de las ciudades muertas? ¿En qué emplean las horas monótonas, eternas, de las madrugadas invernales? (PUE: 92).

En «Un trasnochador», el protagonista es el noctámbulo de pueblo, Don Juan, y Azorín desempeña el papel de visitante y compañero de paseo. En la opinión de la mayoría de la gente, la vida de pueblo debería ser monótona y aburrida, habría un contraste con la diversión de ciudad grande. Sobre todo, en medio de la noche del pueblo durmiente. Los jóvenes enérgicos que han terminado su día de trabajo no tienen siquiera entretenimiento. Pero el trasnochador no piensa así. Con curiosidad, Azorín le pregunta al noctámbulo Don Juan: «Aquí, en el pueblo, será difícil encontrar algo en que entretenerse...» (PUE: 93). Don Juan empieza a contar las ricas actividades del noctámbulo de pueblo. Los entretenimientos de pueblo después del anochecer están organizados por Don Juan, y son múltiples y divertidos. Su vida nocturna es muy colorida: jugar a las cartas en el casino, alguna cena con amigos, hacer un globo de periódicos, un trabajo extra de empapelar la biblioteca del casino, dar un paseo, etc. Para divertirse no es suficiente con quedarse despierto una noche. Además, los pueblos tienen una

población pequeña y un área urbana limitada; están abrazados por la naturaleza. Por la noche, el pueblo no necesita luces eléctricas. La luna y el cielo estrellado iluminan ligeramente la vista de su paisaje. Las lechuzas y los sonidos de otros animales forman una sinfonía de armonía en la naturaleza. Las almas de los aldeanos se nutren de la simplicidad y la sencillez de la naturaleza. No sienten la presión de la vida acelerada en las ciudades grandes. Sus vidas son contentas y pacíficas. El tiempo en el pueblo siempre es imperceptible y pasa rápido.

La serenidad espiritual transmitida por la imagen del noctámbulo en «Un trasnochador» de Azorín penetró el corazón de Dai. Él se convirtió en un trasnochador al estilo de pueblo español, sintiendo con cariño la tranquilidad de la noche:

- 1 Ha venido aquí: ¡un trasnochador!
 En las calles tranquilas y tristes suenan ruidos de pasos.
 Desde la niebla en la oscuridad,
 hasta la niebla en oscuridad.
- 5 La noche ha sido su mejor amiga,
 él conoce todos los momentos (de la noche).
 Tan cierto es que se vio influido por ella (la noche).
 Se ha contagiado de su carácter más extravagante (de la noche).
- El trasnochador es la persona más rara.
- 10 Míralo andando en la noche:
 lleva sombrero negro,
 camina con pasos tan tranquilos como la noche

Ver original en el n.º 3 del vol. 1 de *Los contemporáneos*, en julio de 1932 (1999a: 107).

Según Long Qingtao, la apertura de este poema está escrita de una manera muy inteligente, ya que emplea una voz superpuesta, de novela o drama (Dai, 1993: 215). Al igual que el lector, el autor se observa desde la perspectiva de la omnisciencia fuera de la obra: «¡El trasnochador se acerca!». A pesar de la misma imagen de trasnochador, la emoción del protagonista en el poema «Trasnochador» es completamente diferente a la del poema anterior «Amor no correspondido». El trasnochador del poema «Amor no correspondido» es un joven perplejo. Ama, pero sin saber a quién ni qué quiere en concreto. Está triste y amargado. En el

poema «Trasnochador», el poeta mantiene la tranquilidad. Durante la noche meditativa, se encuentra en una paz filosófica. El poeta protagonista no puede ver el camino más allá de la niebla, pero no se encuentra perdido. En una condición totalmente solitaria, sin ninguna intervención exterior, se redescubre a sí mismo. Se da cuenta del estado, original en las personas, de unidad del cielo y el hombre. Dai piensa: «La noche ha sido su mejor amigo, / él conoce todos los momentos (de la noche)» (v. 5-6). La calma interior de la naturaleza coincide con el carácter de Dai. Es decir, en este momento, el poeta se da cuenta de que su cuerpo y su alma están en armonía con la naturaleza. En este estado de autoconciencia trascendental, de unidad de cielo y hombre, parece extravagante incluso raro a la vista de la gente común. Pero para el poeta, que siente la emoción plena experimentando la existencia personal en la inmensidad del espíritu universal, este es sin duda un estado de satisfacción y felicidad.

En cuanto a la técnica poética, el poema «Trasnochador» representa la transición de Dai de la polisemia metafórica en la etapa simbolista hacia la imagen única, clara y condensada. Puede considerarse como un experimento de Dai hacia la corriente anglosajona, el Imaginismo, que requiere al poeta que presente los objetos con una imagen vívida, precisa, implícita y altamente condensada, en la que están fundidos los pensamientos y sentimientos instantáneos del sujeto:

Debería decir además que la fuerza emocional entrega la imagen. Con esto no quiero decir que entregue una «metáfora explicativa»; aunque podría ser difícil levantar una frontera exacta entre ambas cosas. Vamos a dejar la falsa metáfora, la metáfora ornamental, a los retóricos. Eso queda fuera de esta discusión. (...) En ningún caso la imagen es solamente una idea. Es un vórtice o racimo de ideas y está dotado de energía. Si no cumple estas especificaciones, no es lo que yo quiero significar por una imagen. Puede ser un esbozo, una viñeta, una crítica, un epigrama o cualquier cosa que uno guste. Puede ser impresionismo, puede ser incluso muy buena prosa (originalmente en 1915, ver Pound, 2018: 295-296).

Cuando publicó el poema «Trasnochador» (1932), Dai estaba preparándose para estudiar en Francia. Luego, en París, Dai autotradujo del chino al francés el poema «Trasnochador» que hemos referido y otros poemas: «Pasado de moda», «El jardín cerrado», «Se inclina tres veces», «Concubina de vida delgada» y «Canción de hijo vagabundeando». Dai entregó los seis poemas para el número del marzo del año 1935 de la revista francesa *Literatura del Sur* («南方文鈔») (1999a: 176-181). La razón de ir a Francia era por un compromiso con su novia de entonces. Con la ayuda de Shi Zhecun y tras mucho esfuerzo, había conseguido que Shi Jiangnian admitiera su proposición de matrimonio. Pero ella le puso una condición: para el futuro de la familia, su novio debería sacar un título de estudios en

Francia. Así, se garantizaría el porvenir después de que, en 1932, la Librería de Espumas cerrara definitivamente y Dai perdiera su trabajo. Aunque de mala gana, Dai aceptó por amor. Poco después de la ceremonia de compromiso, se marchó a Francia. Shi Jiangnian se quedó en Shanghái, alegando que las condiciones económicas eran insuficientes para mantener a los dos viviendo en París. Allí, Dai tuvo que vagabundear por las calles de la ciudad gala como un trasnochador solitario.

4.3 Europa (1932-1935): estudios en Francia y viaje a España

Durante sus cuatro años de estudio en Francia, Dai fue adquiriendo más visibilidad en el parnaso chino, hasta convertirse en el líder de la Sociedad Modernista a su vuelta a Shanghái. Su fama formidable se vio apoyada por *Los contemporáneos*, revista que resultó primordial en la difusión de la Sociedad Modernista. La denominación de dicha sociedad tuvo su origen en el nombre en chino de la revista. *Los contemporáneos* en chino, es *xiandai* («现代») que literalmente significa «la modernidad». Con intención de destacar su objetivo experimental y renovador, el editor eligió para su traducción a otros idiomas el nombre *Los contemporáneos*. La revista se lanzó en mayo de 1936. Fue cofundada por Shi Zhecun y Du Heng, quienes habían sido editores de Librería de Espumas.

El trasfondo histórico de la fundación de la revista era el humo de la guerra que no se disipaba tras la Batalla chino-japonesa ocurrida en Shanghái el día 28 de enero de 1932. La turbulencia de guerra había dañado la industria editorial en Shanghái. Las publicaciones literarias prácticamente se habían cerrado durante el período de conflicto. Pero la demanda cultural de la población era escasa.

En este contexto, el propietario de la prestigiosa editorial Librería de la Modernidad, para crear una revista sin tintes políticos, acudió a Shi Zhecun, ya que le pareció la persona ideal por inclinación centrista. Cuando se preparaba la fundación de la revista, Dai hacía el equipaje para marcharse a Francia. Solo podía unirse al equipo de *Los contemporáneos* como colaborador, enviando obras desde Francia. La intención de la editorial era lanzar una tendencia fresca que calmara la controversia entre la Escuela de Escritores de Pekín y la de Shanghái, abriéndose incluso a la esperanza de unir amistosamente ambos grupos literarios. El editor Shi Zhecun expresó esta idea en la portada del número de creación:

Esta revista es una revista literaria. Toda la obra del campo literario es del campo de nuestra revista. Esta revista...no se limita para los escritores de algún grupo o sociedad concretos. ... esta revista no pretende causar una corriente literaria, un ismo, o una sociedad literaria. Esta revista espera obtener la ayuda de todos los escritores chinos...

Los artículos publicados en esta revista solo se basan en la subjetividad personal del editor, estándar que se aplica, por supuesto, al valor de la obra literaria misma ³⁸.

³⁸ (Texto original) 本志是文学杂志，凡文学领域，即是本志的领域。本志...不是狭义的同人杂志。...本志并不预备造成一种文学上的思潮、主义、党派。文志希望得到中国全体作家的协助...本志所刊载的文章，只依照着编者个人的主观为标准。至于这个标准，当然是属于文学作品的本身价值方面的 (cita de Bei, 2003: 72-73).

4.3.1 La primera colaboración de los escritores de la Escuela de Pekín y Shanghai en la revista *Los contemporáneos*

La revista *Los contemporáneos* fue estelar para el período crucial de la nueva literatura china por su generosidad. (1) La vieja generación del Movimiento del Cuatro de Mayo, escritores como Lu Xun, Ye Shengtao, Lao She o Guo Moruo, publicaron en la revista obras que se inclinaban todavía hacia el realismo, criticando la realidad social y simpatizando con las masas populares. (2) La nueva generación de jóvenes literatos de la editorial Librería de Espumas también participó. Du Heng y Shi Zhecun, con obras del Neo-Sensualismo; Sun Dayu, poeta del norte, originalmente de la Sociedad de la Luna Nueva, introduciendo el Imaginismo (corriente de la poesía angloamericana, representada por Ezra Pound), y Ai Qing, quien posteriormente crearía en los años cuarenta la Escuela de las Siete Hojas en poesía china. La unión del grupo de poetas jóvenes como Dai Wangshu, He Qifang, Jin Kemu, provocó el surgimiento de la Sociedad Modernista.

La poesía de la Sociedad Modernista a la que nos referimos muestra ciertas diferencias con respecto al modernismo occidental. Las analogías entre la literatura moderna de Oriente y Occidente se hallaban en la aparición del Parnasianismo y el Simbolismo. Pero la literatura moderna de China se inició más tarde que en Francia. El simbolismo, para los círculos literarios de Francia, ya era un movimiento del siglo XIX. Hasta los años treinta, se nota la disminución de su impacto en París, en línea con el vanguardismo. A partir del dadaísmo, los artistas y escritores franceses tratan de superar la tradición con ideas creativas, locura y rebeldía. El arranque más tardío de la literatura moderna en Oriente llevó a que parte de los escritores chinos tuvieran en cuenta la vanguardia de Europa. La última tendencia francesa despertó en Dai el interés por leer a Paul Valéry, André Salmon, Guillaume Apollinaire y Paul Éluard.

4.3.1.1 Una cuestión métrica: la Sociedad de la Luna Nueva se opone a lo prosaico del verso

En los comienzos del Movimiento de la Nueva Cultura, los poetas, para reivindicar la libertad de escribir en chino vernáculo, desechaban las reglas del verso. Hu Shi, el pionero de la nueva poesía, defendió esta liberación. En «Sobre la nueva poesía» de 1917, Hu Shi declaró: «todas las viejas reglas de la poesía clásica deberían eliminarse» porque «la limitación estilística obstaculiza la libertad de espíritu, resultando que un buen contenido podría no

expresarse completamente» (Xiao *ed.* 2013: 5). Tal idea provocó la tendencia de que los poetas escribieran la nueva poesía al estilo del habla coloquial y vulgar, lo que abrió el campo a los poetas. Sin las estrictas reglas de la poesía clásica, más personas se atrevían a probar la escritura de poemas y expresaban libremente sus ideas y sentimientos. La poesía, perdidas sus reglas del verso, ya no difería de la prosa más que en su forma segmentada.

Pero según Wen Yiduo, las reglas del verso son la forma que vincula la poesía con el alma. Fue icono de la Sociedad de la Luna Nueva. En «Las reglas del verso» («诗的格律») publicado en julio de 1926 en *Periódico de la mañana*, Wen Yiduo conceptuó «las tres bellezas» para recuperar la métrica, ausente en la estética de la nueva poesía. Más tarde, la poética de Wen Yiduo influyó profundamente en Bian Zhilin, que estaba estudiando filología inglesa en la Universidad de Pekín. Bian aprendió las estrictas reglas del verso de Wen Yiduo y Xu Zhimo para la nueva poesía, leyó y tradujo los sonetos de Shakespeare y otras obras occidentales, e investigó cómo diseñar la estilística de la nueva poesía, según las reglas occidentales y las de la poesía clásica china.

¿Cuáles son las «tres bellezas» de las que habla Wen Yiduo? La belleza de la música, de la pintura y de la arquitectura (Wen, 1926). (1) La belleza de la música tiene que ver con el ritmo. Wen Yiduo cree que las palabras y oraciones ordenadas deben producir una armonización de las sílabas. Este orden es el requisito más básico e intuitivo del ritmo. Wen Yiduo enfatizó: «la regla del verso es el ritmo. En este nivel, se puede entender la importancia del ritmo, porque si el ritmo es relativamente simple solo hay prosa, no puede haber poesía sin ritmo en este mundo» (Wen, 1926). (2) La belleza de la pintura entra en relación con la caligrafía. Los caracteres chinos son pictográficos. Si están bien escogidos y combinados los caracteres, la lectura de un poema puede causar una impresión visual en el cerebro (Wen, 1926). Se trata de un goce pictórico del poema. (3) La belleza de la arquitectura «es la proporción en equilibrio de las estrofas y la formación regular de verso» (Wen, 1926). La idea de la poesía debe tener el molde adecuado. Wen, incluso, planteó la idea de la medida, la forma de contar bien la proporción de caracteres en cada unidad de pronunciación rítmica. Al final del artículo, Wen Yiduo, como justificación, propuso algunos versos de su famoso poema «Agua muerta», que ejemplifica las «tres bellezas». La poética de Wen intentó crear las reglas estilísticas de la nueva poesía. Hizo contribuciones en la exploración de la rima, la medida y la métrica del verso en chino vernáculo. Sin embargo, la propuesta de Wen inauguró una acalorada disputa: ¿verso o prosa? Wen Yiduo y la Sociedad de la Luna Nueva, por un lado, y Dai y la Sociedad

del Simbolismo, por el otro, sostenían posiciones opuestas. La poética de las «tres bellezas» y el rechazo de la separación de la prosa y el verso se contradecían.

4.3.2 Traducción de *Una hora de España* (1932)

Azorín escribió *Una hora de España* antes del 1924, poco después de que el país sufriera la pandemia de gripe que mató a millares de españoles (1918-20). El ambiente global europeo estaba lleno de inestabilidad, nervios y temor. Europa todavía seguía conmocionada por el miedo, como consecuencia de la Primera Guerra Mundial. Las guerras y las armas de nueva tecnología rodearon al continente en una atmósfera pesimista donde proliferaban las ideas de la extinción de la civilización o el fin del mundo. La actitud vital de buena parte de los escritores y artistas europeos se contagió de esta negatividad, pesimismo, derrotismo y una exagerada falta de vitalidad.

«El ensayo de Azorín se aproxima a la moraleja, y se cuida el arte de la poesía», así hablaba Dai de *Una hora de España* en su traducción al chino para *Los contemporáneos* (Bei, 2003: 73). Al referir episodios del ambiente histórico del Siglo de Oro, Azorín desvela una moral o ética tradicional española.

La obra tenía una importancia simbólica, ya que incluye el discurso de ingreso de Azorín en la Real Academia Española de la Lengua.

Para los lectores internacionales, aficionados a Azorín y a la literatura española, ¿cuáles son los sucesos más interesantes del rico Siglo de Oro español? ¿Se podrían conocer dentro una hora? Qué interesante es el viaje intelectual por el Siglo de Oro de España.

Incluyendo el prólogo, Dai escogió en total diecisiete ensayos de Azorín más el prólogo de *Una hora de España*, traducidos en chino. En vísperas de viajar a Francia, Dai seleccionó diez de ellos para entregar al editor de los primeros números de *Los contemporáneos*: «Un anciano», «Palaciegos», «Piedad», «El que sabía los secretos», «Heterogeneidad», «Ávila», «El veredero», «Un religioso», «El estilo» y «El realismo español». Los títulos seleccionados por Dai siguen el mismo orden que el índice del original español de *Una hora de España*. Por eso, estimamos que la intención de Dai fue ir traduciendo los artículos en orden, del primero al último, hasta finalizar la traducción de todo el libro al chino. Pero la apresurada preparación

de viaje a Francia de Dai trastocó sus planes. Incluso cometió un error, pues la traducción al chino del inicio de «Un viandante» se mezcló con la última parte de «Palacios, ruinas». La traducción de *Una hora de España* de Dai, en comparación con los treinta y seis ensayos del original, es un trabajo a medio terminar.

Tras su experiencia anterior de traducir *Espagne*, Dai realiza en colaboración con su amigo Xu, la traducción completa al chino de *Una hora de España*. El trabajo en equipo consiste en dividir el trabajo por la mitad, es decir cada uno trabaja individualmente en una parte del libro. La versión francesa de *Espagne*, traducida por Dai y Xu en 1929, proporcionó una referencia para comprender la ideología y cultura españolas de diferentes períodos históricos. Además, a Dai y Xu, teniendo la experiencia de traducir *Espagne*, les resultó familiar el lenguaje, el estilo y el pensamiento del autor original de *Una hora de España*.

Como Dai ya tenía cierto nivel de español, el idioma no es un impedimento para que lleve a cabo la traducción de once ensayos que constituyen la primera mitad de *Una hora de España*. La otra mitad le tocó a Xu, que en ese momento estaba empezando a estudiar español por su cuenta. Al acabar la traducción, Xu envió los nueve textos a *Ficción Mensual* para su publicación. La calidad de esas traducciones de Xu es media, dado su nivel básico de español. Por ese motivo, Dai realiza una revisión muy minuciosa. Envío una carta a Xu, señalando «algunos errores obvios» en la traducción de su amigo (Kong, 1936: 156).

Más tarde, Dai se fue a estudiar a Francia, por lo que se suspendió el trabajo de traducción de esa colección de ensayos de Azorín. El original de *Una hora de España* que habían adquirido en Shanghái, por lo visto, fue llevado y guardado por Xu. Hasta 1935, Dai no regresó a Shanghái desde Francia. Con la añoranza de su antigua amistad, Xu le escribió a Dai, expresándole su deseo de que se reunieran pronto, incluso le invitó a vivir en su propia casa de Pekín, esperando que volvieran a retomar la carrera literaria juntos. En la carta, Xu volvió a mencionar la traducción al chino de *Una hora de España* de Azorín, y consideró reorganizar y publicar los textos traducidos hacía tres años. Con respecto a su nivel de español, aún no había mejorado: «sigo igual, para mí leer un libro (en español) es como un acertijo» (1936: 154).

Según el epistolario, más que corregir numerosos errores obvios de los textos traducidos, Dai le envió desde Shanghái el «ejemplar para realizar la comparación y las memorias de Azorín» que compró en Europa a su amigo Xu, que vivía en Pekín (1936: 154). Cabría la posibilidad de que tal ejemplar de comparación fuera la versión en inglés *One hour of Spain*.

Después de todo, la lengua extranjera que mejor dominaba Xu era el inglés. Así, al final de 1935, los nueve ensayos de Azorín de *Una hora de España* traducidos por Xu y revisados por Dai salen en *La revista trimestral de la literatura*, en la cual abundan obras de los escritores de la Escuela de Pekín, y la columna fue titulada «El siglo XVI de España» (Xu trad. 1935: 757-764).

En los textos traducidos de ambos autores, se reproduce de manera fiable la originalidad de Azorín. En comparación, en el lenguaje empleado por el poeta Dai destaca lo poético y la pulcritud. Hay siete notas al pie en la traducción de Xu. Eso implica, que los dos traductores habían buscado información acerca del trasfondo cultural español del siglo XVI. Por tanto, ambos saben que «Un viandante» se refiere a Cervantes; también tienen un conocimiento básico de otros elementos culturales y autores de los siglos XVI y XVII, como Juan de Zabaleta, Baltasar Gracián y Morales, Lope de Vega, Cristóbal de Castillejo (1935: 764). En ese sentido, la traducción del libro azoriniano ha promovido la difusión internacional de la cultura española. Fue *Una hora de España* de Azorín la que inspiró a los dos escritores chinos a comprender y profundizar en la literatura española del Siglo de Oro.

Finalmente, la colección de 42 ensayos de Azorín, incluido el prólogo, fue traducida al chino por Xu y Dai entre 1932 y 1935 y difundida en revistas a través de veinticuatro artículos (18 piezas por Dai incluido el prólogo; 9 piezas por Xu; tres repetidos). Los autores chinos finalmente no completaron la traducción total del libro. Al fin y al cabo, fue Dai quien contribuyó a la traducción de *Una hora de España*, ya que a finales de 1935 había visitado tierras españolas. Ahora, Dai estaba más interesado en interiorizar el estilo de Azorín que en continuar la traducción. Estaba escribiendo las notas de viaje de “España a los ojos de un poeta chino”, intercalando pinceladas con observaciones y reflexiones de su viaje a España. Por eso, mientras Dai estaba en pleno proceso de creación de *Nueva poesía* en Shanghái, escribió cuatro diarios de viaje de tono poético, donde alternaba pasajes de fino humor con el tono de corresponsal, reunidos bajo el título *Viaje a España*. Estos escritos son inseparables de *Una hora de España* de Azorín. Hablaremos de ellos en el subcapítulo 4.4.1 temático.

Durante su estancia de Francia y hasta poco después de regresar a China, Dai publicó siete ensayos escogidos de *Una hora de España*. Cuatro de ellos está en el no. 5-6 del vol. 3 de la revista *Mensual de la literatura y el arte* de Shanghái: «Montañas y pastores», «El teatro», «Un viandante», «Palacios cerrados». Los otros tres aparecieron en los números 230, 232 y 250, respectivamente, del suplemento literario de *Diario del Norte*: «La pedagogía» y «El viejo

inquisidor» en julio de 1935, y «Cataluña» en agosto del mismo año. Según la traducción fonética del título «Cataluña», parece que Dai tradujo directamente del español al chino. Es posible, porque cuando Dai llegó a París en 1932, se matriculó en una escuela de idiomas para mejorar su nivel del español. En todo caso, siempre podía disponer de la versión en inglés de *Una hora de España* para compararla con el original. Según Shen Shengyi, en su artículo *Evocación a Azorín y a Nan Xing*, Shi Zhecun habló de cómo Dai cuidó la calidad al traducir al chino al autor alicantino:

En 1989, Shi Zhecun escribió «Las cosas póstumas del poeta». Mencionó que, en sus manos, tenía cuatro volúmenes manuscritos de las traducciones en chino de Dai. Allí, incluye, el volumen de *Una hora de España* y el de *Los pueblos* de Azorín. Añadió «la mayoría de los artículos incluidos de esos dos volúmenes (de Azorín traducido al chino por Dai) se habían publicado una vez (en las revistas y los periódicos). Pero aún no se recopilan en ediciones de libro. Dai apreció muchísimo las prosas (de Azorín); después de publicar su traducción (en la prensa china), volvió a corregir una y otra vez sus traducciones», antes de la versión definitiva. Esos cuatro volúmenes póstumos que tengo, «quizás fueron la labor de traducción más apreciada por Dai. Sería una lástima que no llegaran a publicarse en libro. Espero que, dentro de mi vida, yo pueda ayudar a lograr la publicación de los volúmenes»

(2005: 227).

Según Gregory Lee, en 1934, Dai había enviado una carta a Azorín (1989: 321). En la carta, con respeto y cortesía, mencionaba al autor que ya había traducido al chino una parte seleccionada de *Una hora de España*. Como Dai no tenía la dirección postal de Azorín en Madrid, la carta llegó a la Real Academia Española, de la que era miembro.

Al recibir esta carta inesperadamente, Azorín contestó a Dai por correo. La carta, con fecha de 17 de junio de 1934, fue enviada desde la RAE. Azorín se mostró muy generoso con Dai, concediéndole gratuitamente los derechos para traducir al chino *Una hora de España* (Lee, 1989: 321).

La noticia de ser traducido por el poeta chino, debió complacer Azorín. Quizás, aparte de conocer la trayectoria de Dai como traductor experimentado, y su fluidez escrita en francés y en español, la carta que le envió a España al autor alicantino, seguramente acabó de ganar su confianza y simpatía. Si no fuera así, Azorín no le hubiera cedido a Dai los derechos de autor con tanta generosidad, pues solía cotizarse caro con los mismos. En «Ser traducido» (de *Ejercicios de castellano*), mediante un diálogo ficticio, cargado de espiritualidad, entre dos personajes, Equis y Zeda, Azorín escribió: «No suelo contestar las cartas en que se me piden

autorizaciones. No creo que mis libros puedan interesar en el extranjero; en el extranjero en que no se hable el castellano» (1960: 115-118).

4.3.2.1 El Siglo de Oro

En *Una hora de España*, Azorín presentó España de 1560 a 1590, aunque el período de tiempo referido se prolongará dado el concepto del eterno retorno.

En la literatura, Azorín reprodujo la composición pictórica en la escena literaria de *Las meninas* (1656) de Velázquez. Las figuras históricas cobran vida en el lienzo, haciendo que la conciencia del espectador tenga la ilusión de estar contemplando un espejo realista. En Velázquez, los detalles del espejo colgado en la pared o de la mirada del propio pintor, le recuerdan al espectador que el tema que el pintor está pintando está fuera del cuadro: el rey Felipe IV y su esposa Mariana de Austria. De hecho, la verdadera posición de los reyes y la del espectador pueden ser reemplazadas. En el óleo, un único personaje puede ver todo lo que ocurre en el estudio, incluyendo al espectador exterior, desde la perspectiva que le ofrece su posición indecisa en la galería. Azorín entendió bien la importancia de esa figura que se encuadra en *Las meninas* y que representa la innovación de la composición visual para la historia del arte del siglo de oro. Lo convirtió en el protagonista de «Don José Nieto (1656)» de *España*.

Como resultado de la imitación de los artes plásticos en la prosa, el lector de *Una hora de España* puede cuestionar la relación entre la representación y la realidad. Incluso piensa que la representación proporcionada en la obra transcurre en el mismo tiempo que la realidad. Ahí radica la inteligencia de Azorín, que infunde sus meditaciones sobre la relación espaciotemporal en el diseño de la escena literaria: sustantivos concretos, en frases a menudo puntillistas, resaltando cada objeto designado por su nombre y haciendo que la imagen representada por las letras sea verosímil, como un espejo que refleja la realidad. Aunque el tiempo de fondo es el siglo de oro de España en el siglo XVI, el tiempo verbal que utiliza Azorín es el presente de indicativo. Para él, todo sucede ahora. El lector parece estar en el mismo espacio que las figuras históricas, observando de cerca las escenas de su vida. En el primer ensayo del libro, «Un anciano», Azorín nos presenta la escena así: «Y lo primero que vemos es un anciano en su aposento» (UNA: 13).

El diseño del planteamiento de la escena de Azorín, con un concepto espaciotemporal en que el espacio actual del lector y el espacio histórico comparten actualidad, coincidió con su intención al escribir la obra. Aunque la historia humana, tras muchos siglos de vicisitudes, es evolutiva, sin embargo, para un país y una nación con una larga historia, el patrimonio cultural inmaterial es de alguna forma perdurable. Azorín quería transmitir a los lectores de su tiempo la idea de que se puede aprender de la historia.

En 1492, España había completado la Reconquista, Colón protagonizó el Descubrimiento de América, y Nebrija publicó la primera *Gramática de la lengua castellana*. En el Siglo de Oro también prosperó el campo cultural: la pintura, la música y la literatura. La gloria del arte y las letras resplandecía igual que la bonanza nacional: Cervantes, Lope de Vega, Quevedo, Baltasar Gracián, Calderón de la Barca, Velázquez, El Greco... Durante el siglo XVI, España logró hechos militares y políticos que atrajeron la atención mundial y alcanzó la cumbre de la edad de oro:

España es grande. Con el reino de Aragón se han incorporado a la Corona de Castilla Sicilia y Cerdeña. Gonzalo de Córdoba ha ganado a Nápoles. El casamiento de Felipe el Hermoso con Doña Juana nos ha dado a los Países Bajos. Cisneros ha conquistado tierras en África. Carlos V ha reducido a la obediencia el Milanésado. Todo un vasto mundo ha sido descubierto por los españoles. La diversidad de reinos, tierras, regiones y ciudades en España es inmensa (UNA: 33).

El fideísmo católico era precisamente la fuerza impulsora central que contribuyó a la prosperidad de España. En el siglo XVI, los ideales de la nación se basaban en el poder de la fe. Las acciones de las personas eran guiadas por la religión. Azorín razona: «España es una nación profundamente cristiana. El cristianismo pone como pináculo de la vida la virtud. En España todo concurre a la exaltación del hecho sobre el pensamiento» (UNA: 163).

Una hora de España también reveló la devoción a la fe católica de todos los españoles en general, ya fuera el monarca o el campesino ordinario. El protagonista del artículo «Un anciano», al principio del libro, es el rey Felipe II, que acaba de enterarse de la muerte de su fiel servidor. En un momento tan conmovedor, tan humano y tan divino a la vez por el poder consolador de la fe, el rey se hallaba solo en su aposento. «El anciano se levanta y va a ponerse de rodillas ante la imagen (la estatuita de la Virgen)» (UNA: 15). Y el agricultor, que de día realiza faenas pesadas en el campo, reza de noche: «Para sus devociones la cera le da luz al labriego, cera que es luz en las alegrías y luz en los momentos luctuosos» (de «El pobre labrador», UNA: 170).

En un país tan religioso y piadoso, sería natural el deseo de garantizar la ortodoxia católica en sus reinos. Así que en 1483 los Reyes Católicos, con el apoyo del Papa Sixto IV, fundaron la Inquisición española. «Los Tribunales de la Inquisición están repartidos por toda España» (del ensayo «El fideísmo», UNA: 96). La Inquisición fue una polémica institución poco entendida por el pueblo. En un sentido positivo, la Inquisición se considera un mecanismo efectivo de ejercer la autoridad para arrestar y castigar a los paganos. En *El alma castellana (1600-1800)* de 1900, Azorín puso un ejemplo de cómo la Inquisición reprimió la herejía: «El inquisidor general don Andrés Pacheco, en edicto dirigido a sus subordinados de Sevilla el 9 de mayo de 1623, advierte y descubre todas las malas artes de quietistas y alumbrados. Dicen unos que ‘los tocamientos y movimientos deshonestos que tienen con las mujeres los obra Dios’» (1992a: 85). Sin embargo, para el público que no entendía completamente esa organización, la Inquisición fue sagrada y digna de veneración. En *España*, encontramos el ensayo titulado «Un pobre hombre (1600)». Habla de un agricultor diligente y honesto, que vive felizmente, cuidando su huerto. De un peral, crecen las peras más exquisitas, como fruto de un trabajo realizado con el corazón puro y limpio del agricultor. Un día, el campesino, recibe noticias de un vecino, indicándole que la Inquisición había tenido noticias suyas. El agricultor regresa nervioso a su casa, apenas escucha el mensaje del mensajero del inquisidor; está pálido y se desmaya de temor. En su alucinación, el agricultor tiembla por las torturas de la Inquisición: «Tal vez lo que él temía más eran las dichas y curiosas vergicas; ellas sirven para producir el tormento del sueño» (ESP: 42). Cuando recupera la consciencia, se da cuenta de que todo ha sido una falsa alarma: el inquisidor se había enterado de que las frutas de su peral soberbio y maravilloso estaban bien crecidas, y pidió que se le regalara unas peras. «El señor H. de Luna cuenta esta anécdota en el prólogo de su continuación a la *Vida de Lazarillo de Tormes*; y ella puede instruirnos sobre el grande temor, sobre el profundo respeto que la Santa Inquisición, estatuida para perseguir la herética pravedad, inspiraba a nuestros abuelos» (ESP: 44).

La Inquisición española, con gran disuasión, defendió la ortodoxia de la religión católica. En el siglo XVI, los escritores e historiadores que se oponían a España y a la Iglesia Católica, especialmente los protestantes, escribieron una gran cantidad de obras para reflejar la crueldad e intolerancia de España, y fabricaron una leyenda negra, difundiendo una imagen negativa de todo lo español. Muchos eruditos, en beneficio de sus países y para perjudicar a España, creyeron erróneamente los rumores de que, a partir del descubrimiento de América, España empezó su ocaso. Lo llamaron, «la famosa decadencia» (UNA: 185). Los informes sobre el declive de España surgieron sin fin, mucho antes de que la armada invencible fuera

derrotada por Inglaterra en 1588. Pero Azorín no estaba de acuerdo con tales acusaciones sobre España: «absurdo es incriminar a España en infecundidad científica; su camino era otro» (UNA: 164). A lo largo de los siglos XIV a XVI, el movimiento del Renacimiento prevaleció en Europa, comenzando desde Italia, revalorizó la cultura griega y romana antigua y abogó por la racionalidad científica. Sin embargo, el desarrollo de países europeos como Italia todavía estaban en la etapa de deducción teórica. España, que insistía en su trayectoria, creía con firmeza y practicaba la devoción por la religión católica, comenzó sus acciones utilizando la tecnología científica de la náutica avanzada para descubrir los nuevos continentes.

Esos comentarios negativos sobre la decadencia de España que existieron después del descubrimiento de América fueron simplemente ignorados o incluso negados. El país más poderoso de Europa de la época hizo una gran contribución al progreso de la humanidad y el mundo. Azorín reivindicó la grandeza de España:

No ha existido la decadencia. Un mundo acaba de ser descubierto. Veinte naciones son creadas. Un solo idioma ahoga a multitud de idiomas indígenas. Se construyen vastas obras de riego. Se trazan caminos. Se esclarecen bosques y se rompen y cultivan tierras. Montañas altísimas son escaladas, y ríos de una anchura inmensa surcados. Se adoctrina e instruye a las muchedumbres. Las mismas instituciones municipales son esparcidas por millares de villas y ciudades. La industria, el comercio, la navegación, la agricultura, el pastoreo surgen, en suma, en un nuevo pedazo del planeta y enriquecen a gentes y naciones. ¿Y quién ha realizado tan gigantesca obra? ¿Todas las naciones de Europa juntas? ¿Todas las naciones unidas en un supremo y titánico esfuerzo? ¿Francia, Inglaterra, Italia, Alemania, Austria, Rusia de consuno? No; una nación, una sola nación, sola, sin auxilio de nadie; España. ¿Y cuántos habitantes tenía España cuando fundó el mayor de los imperios modernos? No limitemos la visión al área de España. España es la Península y los veinte pueblos americanos. España, con el descubrimiento y colonización de América, creaba una sucursal que había de ser más grande que la casa matriz. No se puede decir que un Banco esté en quiebra porque traslada sus fondos de una casa a otra casa. No teníamos, en ningún momento, que aprender nada de Europa. No necesitábamos para nada a Europa. Europa éramos nosotros y no los demás pueblos; o por lo menos lo éramos tanto nosotros — y lo seguimos siendo— como las demás naciones. Nuestro ideal era tan elevado y legítimo como el ideal de los demás países europeos. Es falso que Descartes sea superior a Santa Teresa y Kant a San Juan de la Cruz (1924: 189) ³⁹.

Más tarde España comenzó a declinar realmente, por efecto de la ley natural histórica de ascenso y caída de los imperios. Ya sea para mantener la ortodoxia del catolicismo en todo el territorio o para apoyar la construcción de un nuevo continente en América, España había invertido inmensurables recursos humanos y materiales, y recursos financieros. La guerra

³⁹ Azorín añadió la última frase en la versión de *Una hora de España* del discurso leído ante la Real Academia Española en 1924: 93.

religiosa contra Francia agota a una nación que, en la primera mitad del siglo XVII, ya no tiene de fortaleza para soportar todas estas grandes inversiones. En ese momento, el hasta ahora poderoso país poderoso comienza su marcha hacia el ocaso. Según el estudio de Vilanova Ribas, «la decadencia, no obstante, se acentúa por los años 1616, 1620, 1630» (1971: 99).

En *Una hora de España*, Azorín afirma plenamente los logros de España en la política, el comercio y la cultura durante su edad de oro. La guía moral e ideológica de las acciones del pueblo español en conjunto durante el siglo XVI fue el catolicismo. Esta religión permanece como una herencia de tradición cultural del país. Azorín creía que: «En España la Edad Media lucha – como en todos los demás países – con el espíritu del Renacimiento; pero si en otras partes el Renacimiento triunfa, en España permanece vigorosa la Edad Media. Y el fideísmo es Edad Media» (del ensayo «El fideísmo», UNA: 97). De hecho, el camino del Renacimiento español, en comparación con otros países europeos protestantes, se basó en la continuación del pensamiento religioso medieval. La convivencia de ideas humanistas y la religión hacía que culturalmente España fuera más inclusiva que otros países europeos.

Pongamos como ejemplo el ensayo «Un viandante». La descripción física del viandante es la reproducción del autorretrato de Cervantes en su obra *Ejemplares*, «pone de manifiesto los elementos intertextuales de que se valió Azorín a la hora de hacer la descripción de Cervantes» (Vidal Ortuño, 2007: 130), pero no menciona su nombre en el título ni en el contenido. En pocas líneas, ese ensayo azoriniano insinúa al lector que el viandante tenía publicados algunos libros, y que «en una de las más grandes batallas de la Historia se ha portado heroicamente y ha quedado con una mano lisiada» (UNA: 80). En este cuento breve, Azorín fija la atención en un acto virtuoso del viandante, cierta acción que desvela la esencia de su espíritu. Al entrar en el zaguán de un mesón, el viandante Cervantes presencia una escena: un caballero desconocido, flaco y huesudo, riñe con el dueño. «La pendencia ha sido por querer amparar el caballero a un menesteroso a quien el ventero intentaba arrojar de la casa» (UNA: 82). El viandante Cervantes se muestra emocionado por la bondad del caballero desconocido y le da un abrazo amistoso.

También ponemos otro ejemplo, en el que el ensayo de Azorín intertextualiza con otro clásico, *Lazarillo de Tormes*. Según indica Montero Padilla, el joven Lazarillo y su amo escudero habían ocupado el protagonismo en el ensayo «Un hidalgo» de *Los pueblos* (1905) y en «Lo fatal» de *Castilla* (1912) (cita de Vidal Ortuño, 2007: 133). Los dos vuelven al escenario del ensayo «El poder militar» de *Una hora de España*, esta vez ya mayores de edad y en

condiciones económicas de indigencia. Viven en una casa desmantelada donde cada uno cuida del otro. Sin embargo, no envejece nunca el espíritu del caballero, junto a la espada, que atesoraba el amo escudero de Lazarillo, de nombre ficticio «don Rodrigo». Todos los días, don Rodrigo y su criado Lazarillo acuden a la tiendecilla de su amigo espadero a cuidar la espada, símbolo vinculado directamente con el espíritu caballeresco. «No posee riquezas el caballero; pero esta espada – adquirida en tiempos bonancibles – bien vale un tesoro» (UNA: 128). Por casualidad, un verdadero caballero ve la espada de don Rodrigo expuesta en la tiendecilla y quiere comprarla. El espadero, sabiendo la pobreza de don Rodrigo, intenta convencerle para que se la venda al cliente caballero adinerado. Es el momento de verificar el valor de la espada – el espíritu caballeresco – de don Rodrigo. Guardando su dignidad y orgullo, «más altivo que nunca, sale de la tiendecilla sin despedirse» (UNA: 129). No dejaría la espada bajo ninguna condición, preferiría incluso moriría de hambre antes que deshacerse de su símbolo. Con los retratos del religioso, el escritor, el caballero, el rey y su criado, el catedrático, o un labrador; en definitiva, con los relatos de *Una hora de España*, Azorín está mostrando el espíritu eterno de España.

A nuestro entender, Azorín quería transmitir el mensaje profundo de que los altibajos en la evolución de la historia corresponden a la ley natural, pero que, a pesar de la decadencia del país, las personas soportan las adversidades virtuosamente. Las dificultades serán momentáneas en contraste con la eternidad del espíritu humano indomable.

En ambos ejemplos, el ensayo «Un viandante» y «El poder militar», Azorín insinúa el valor del código cultural, del espíritu caballeresco, en el que permanecen ciertos factores positivos del alma marcial de la nación española en la Edad Media. Los personajes de Cervantes y el escudero de Lazarillo actúan con bondad y perseverancia, que son virtudes del catolicismo. A la vez, Cervantes y Lázaro de Tormes, tanto en la obra original como en la interpretación del ensayo azoriniano, muestran el humanismo renacentista de la cultura europea, bajo cuyo brillo el hombre es consciente de sí mismo como un ser de la naturaleza, sin dejar de creer en Dios.

4.3.2.2 La ascética y la mística española (Santa Teresa de Jesús, Fray Luis de León) y el budismo oriental

Como Azorín ya señaló en *Una hora de España*, durante el Renacimiento del Siglo de Oro español, el humanismo se asentó en el seno de la teología y religión medieval. Por lo tanto, para comprender el Siglo de Oro español descrito por Azorín, es necesario conocer el fundamento ideológico que conforman la fe católica y la cultura grecorromana. Especialmente, algunas figuras religiosas son inseparables del desarrollo del pensamiento literario, como los retratados por Azorín: Juan Luis Vives, Santa Teresa de Jesús, Fray Luis de León y Fray Luis de Granada. En el ensayo «Devoción, inspiración», Azorín nos muestra que en el papel histórico de Fray Luis de León se refleja la síntesis ideológica medieval y renacentista:

El anciano religioso ha sido inspirado. La devoción ha movido su pluma. Fray Luis de León es Renacimiento. Este anciano sensitivo, delicado, esclavo de sus nervios sutiles, es Edad Media. La diferencia es capital. La prosa de sus libros mana pura, fácil, ondulante, tierna, patética, viva como el agua borbolladora de una fuente (UNA: 65-66).

De la vocación religiosa española del siglo XVI, destacamos al agustino Fray Luis de León, a Santa Teresa de Jesús y a Fray Luis de Granada, que fueron asimismo escritores y poetas. Como religiosos, escribieron obras espirituales clásicas, de altura literaria, y provocaron la etapa de ascetismo y misticismo del Renacimiento de España, pero también se convirtieron en figuras de referencia de la literatura española. Para ambos, el modo de vida ascético no era una teología feudal que suprime los instintos humanos, sino que el humanismo renacentista coexistía con la teología y la religión. Más bien, la penitencia y la oración complacían en todo a su espíritu. Las obras de Fray Luis de León y Santa Teresa de Jesús son la cristalización de la insistente práctica religiosa cuyo texto está refinado y en el que las ideas expresadas brillan con luz sagrada.

La belleza humana, que refleja la belleza divina, se percibe en las propias obras del ascetismo y el misticismo del catolicismo español, representados por Fray Luis de León y Santa Teresa de Jesús, y también recorre la estética de *Una hora de España*.

De ahí que Dai emplee términos religiosos comunes al ascetismo místico español y al budismo oriental para la traducción de los ensayos de Azorín, ricos en conceptos de la cultura religiosa.

En resumen, el ascetismo es una forma de vida espiritual caracterizado por el abandono de los placeres del mundo para alcanzar objetivos religiosos y espirituales. Su propósito es

comprender la verdad del universo o estar más cerca de Dios. Aunque existen diferencias en la doctrina, tanto el catolicismo como el budismo tienen tradiciones ascéticas. El misticismo incluye todas las formas de experiencia de conexión de los seres humanos con Dios (o algún poder sobrenatural). La unión del alma con Dios en el misticismo es una etapa más allá del ascetismo. Según la tradición mística católica, en la etapa más alta de la práctica espiritual, uno puede ver la realidad sobrenatural y trascendental, el amor de Dios y la unidad con Dios. Y la tradición mística del budismo, en la etapa más alta de la práctica espiritual, consiste en escapar del ciclo de reencarnaciones y llegar al estado del Nirvana.

Las características de escritura más prominentes de los religiosos católicos referidos son la sencillez, la sinceridad y la expresión natural. Santa Teresa de Jesús tiene la pluma vinculada con su espíritu, con un estilo de escritura claro, simple y natural. En el ensayo «Ávila», Azorín pinta la viva imagen de la vida de Santa Teresa: «una fórmula en que la acción se alía, no a un fin terreno y limitado, sino a un anhelo espiritual, universal, y que en el sentido aristocrático llega a su más alta y refinada expresión: a la *elegancia desafeitada*» (UNA: 44). Su estilo de escritura es una representación directa del alma pura y la fe piadosa. En este aspecto, Schopenhauer señaló el vínculo íntimo entre el espíritu y el estilo de un escritor:

Recordemos que, para Schopenhauer, estilo e individuo se identifican completamente: «el estilo es la fisonomía del espíritu» (*Manuscritos berlineses*), De manera que «mal estilo» y «mal pensador» son, a su entender, conceptos casi equivalentes. Foucher de Careil, que sigue esta misma línea, estaba convencido de que la citada diferencia estilística implicaba un defecto en el propio pensamiento de Hegel: «Para llenar el vacío del pensamiento, mascarar la pobreza del fondo y disimular la mediocridad de la forma, volveos en períodos interminables; cread palabras novedosas; dad la apariencia de una vacía profundidad; revestid las ideas más triviales de magníficas vestiduras; decid las cosas más vulgares en un estilo preciosista y amanerado» (A. Foucher de Careil: Hegel et Schopenhauer, *op. cit.* p. 136). Lo mismo sostiene A. Fauconnet: «El principio fundamental de toda estilística es que es necesario pensar bien para escribir bien. A un pensamiento vulgar le corresponderá un estilo banal; a un estilo oscuro, un estilo confuso...» (A. Fauconnet: *L'Esthétique de Schopenhauer*) (Pérez Cornejo, 2004: 45).

Al igual que Santa Teresa, Fray Luis de Granada tiene la misteriosa experiencia de Dios escribiendo con su propia pluma. Cuando estaba escribiendo, ni siquiera se daba cuenta del contenido del texto. En el ensayo «Un religioso» incluido en *Una hora de España*, Azorín cree que Fray Luis de Granada es similar a Cervantes en el estilo:

Escribe el religioso como Cervantes, de un modo sencillo, claro y natural. Y, cuando escribe, toda su alma se conmueve. ¡Divina emoción! Acaso éstos son los dos grandes escritores—el viejecito y Cervantes—que han puesto más emoción en sus obras. La pluma corre rápidamente llevada por sus manos. No se dan cuenta ellos mismos de lo que

escriben. El fervor, el entusiasmo, la delicadeza, la ternura hinchon las palabras. Con las más sencillas palabras lo dicen todo (UNA: 50).

Desde la perspectiva conceptual, es obvio que varias palabras originales de *Una hora de España* fueron traducidas al chino por Dai con términos del budismo. Además, para interpretar la obra de Azorín con intención didáctica, Dai tradujo el título «La pedagogía» del TO por «La enseñanza de la conciencia» *Liangxin xue* (良心学) del TT, y el título «El fideísmo» del TO por «Los estudios de la creencia» *Xinnian lun* (信念论) del TT (Dai trad. 2013: 139, 143).

En el ensayo original «Un religioso», el protagonista fue el autor de la obra clásica *Libro de la oración y la consideración*, Fray Luis de Granada. El religioso meditó, leyó y escribió obras en las que enseñó metodológicamente cómo orar y hacer práctica de las virtudes y amar a Dios. Todo era temporal. El asceta llegó ya a la edad cercana a la muerte. Estaba medio ciego. Cuando cayó la noche, se produjo una inmensa tranquilidad. En sus largas meditaciones, Fray Luis de Granada contempló al cielo estrellado, pensando en el abandono del cuerpo físico, deseando llegar a la eternidad para seguir a Cristo. En el texto traducido al chino, Dai modificó el matiz del título «Un religioso» por «Un monje» *sengren* (僧人). Es la denominación en chino de *Sangha* del budismo. Y en el último párrafo del TT en chino, Dai también combina el concepto ascético español con el budismo:

UNA: 51

No ve las estrellas en el cielo con los ojos terrenales; pero su espíritu está próximo a la liberación definitiva. Y dentro de poco el alma volará por el empíreo, más allá de las estrellas fulgentes, hacia la eternidad.

Dai trad.1932 (ver 2013: 199)

用了他尘世的眼睛，他看见天上没有星；然而他的精神是接近他的隐然而解脱的。而不久他的灵魂便将翱翔过净火天，在灿烂的星儿那边，向永恒而去了。

Yong le ta chenshi de yanjing, ta kanjian tianshang meiyou xing; raner ta de jinghsne shi jiejin ta de yinran er jietuo de. Er bujiu tade linghun bian jiang aoxiang guo jinghuotian, zai canlan de xing'er nabian, xiang yongheng erqu le.

(Con sus ojos mundanos, ve el cielo sin estrellas; pero su espíritu está próximo a su retiro y liberación. Y dentro de poco el alma volará por el cielo de purificación por medio del fuego, más allá de las estrellas fulgentes, hacia la eternidad.)

La expresión «los ojos terrenales» del TO está interpretado en el TT del chino en «los ojos mundanos». La palabra en chino «mundano», *chenshi* (尘世), viene del budismo y el taoísmo, se refiere al mundo real de los seres humanos, según el diccionario del chino ⁴⁰. La forma de traducir con tal significado la palabra «mundano» se repite en el TT del otro ensayo «El que sabía los secretos». El protagonista era el acompañante fiel del rey Felipe II. En este ensayo, notamos que el «peregrino» del TO está interpretado en el TT en chino por «la persona que reza y ofrende incienso en el templo» *jinxiangke* (进香客). Dicha palabra se refiere a los creyentes que acuden desde lejos al templo a orar. El «moral peregrino» del TO, está traducido al chino como «el humilde creyente mundanal que ofrende incienso al templo» *beiwei de chenshi de jinxiangke* (卑微的尘世的进香客) (Dai trad. 2013: 106).

La definición del «empíreo» (UNA: 51), se refiere al más alto de los cielos según la teología católica medieval. Aparece también en otras obras de Fray Luis de Granada, como *Que no pueden vivir los hombres vivir sin Fé* y otros libros de oraciones. Por medio de la penitencia y la práctica constante de la meditación, el alma de Fray Luis de Granada se siente Dios y va a entrar en el empíreo:

Verdad es que al que atendiére la inmensidad del poder de Dios, no le será increíble lo que se escribe en la grandeza; presuponiendo siempre que el cielo superior es mucho mayor en cantidad que su inferior, y así subiendo por todos ellos hasta el Empíreo (cuya grandeza no se puede explicar), el cual es palacio real y morada de Dios (1871: 275).

En el ensayo «Un religioso», la traducción de la palabra «empíreo» por Dai en chino es *jinghuotian* (净火天), que literalmente significa el «cielo de la purificación por medio del fuego». La palabra *jinghuotian*, ha sido empleada por los creyentes del budismo o del cristianismo en China para interpretar el estado eterno e inmutable del cosmos.

Según Xu Zhixiao, en el trigésimo canto de *La divina comedia* de Dante, la suma de los nueve ciclos más el «empíreo» es el paraíso; el poeta Dante subió desde la tierra humana hasta el nivel más alto del cielo, donde está el empíreo (1994: 331). Cuando traducía el ensayo «Un religioso» de Azorín al chino, ¿hasta qué punto conocía Dai la palabra y el concepto del «empíreo» en chino? Había una posibilidad. En 1924, *La divina comedia* de Dante fue traducido en chino por Qian Daosun, a su regreso a China tras finalizar sus estudios en Italia. Qian tradujo esta obra clásica universal al chino en homenaje al sexto centenario de la muerte

⁴⁰ *Chenshi* (尘世): «en el budismo, el taoísmo, etc. se refieren al mundo humano, el mundo real», según la consulta online en la web cidianwang.

de Dante. Parte de la selección de *La divina comedia* se publicó en *Ficción Mensual*. Poco después, en diciembre de 1924, la editorial Commercial Press publicó una versión bilingüe chino-italiana del libro entero, que incluye la palabra original «empíreo» y su traducción al chino:

Nell' empíreo ciel per padre eterno.

而被选于清火之天

(Dante, Qian trad. 1924: 47).

Para la traducción del «empíreo», el traductor Qian empleó en chino la expresión *qinghuo zhi tian* (清火之天) que literalmente significa «el cielo purgado por el fuego». Esa expresión es muy aproximada a la que utiliza Dai en «Un religioso» de Azorín, *jinghuotian* (净火天) «el cielo de purificación mediante fuego».

El 2 de marzo de 1930, se fundó en China la Liga de los Escritores de la Izquierda. Uno de sus miembros principales, el escritor Mao Dun, recomendó activamente la obra clásica de Dante. Mao Dun criticó la concepción materialista de la historia y concluyó que el contenido y la forma de *La divina comedia* de Dante habían predicho una nueva etapa histórica: el Renacimiento. Posteriormente a la primera edición de Dante en chino, el poeta Zhu Xiang, publicó la *Colección de la guayaba* («番石榴集»). Incluye la selección de *La divina comedia* de Dante traducida al chino por Zhu Xiang. A juzgar por su talento poético, Zhu Xiang era el traductor chino ideal para Dante, pero desafortunadamente se suicidó en 1933. Zhu Xiang fue amigo de Dai Wangshu y es probable que Dai ya hubiera leído la colección de Dante que contiene el concepto de «empíreo».

Según Xu Zhixiao, *La divina comedia* de Dante se puede comparar con otro clásico, *Li Sao* («离骚», de la antología de Chuci, elegías de Chu), de Qu Yuan (屈原, 343 a. C – 278 a. C, poeta y político. El patriota Qu Yuan vio cómo su patria, el reino Chu, fue conquistado por el ejército de Qin, sin poder hacer nada para impedirlo, y se suicidó arrojándose al río Miluo) (2015: 62). La primera mitad de *Li Sao* refleja la preocupación de Qu por el destino del país y la gente. Y la otra mitad cuenta la búsqueda de ideales por medio de viajes fantásticos volando por el cielo y el alto espacio del cosmos, y la muerte definitiva por el objetivo fracasado en la realidad. El nombre «Wangshu» de Dai Wangshu, es un pseudónimo que proviene del verso de *Li Sao* «en la parte delantera, el dios de la luna monta el carruaje para abrir el camino, y en la parte posterior, el dios del viento lo sigue» *qian Wangshu shi xianqu xi, hou feilian shi ben*

shu (前望舒使先驱兮, 后飞廉使奔属) (Bei, 2003: 4). Wangshu, en la antigua mitología china, se refiere al Dios que monta el carruaje de la luna. Se nota la sensibilidad en percibir el espíritu metafísico detrás de la vida real. También Azorín transmite la idea de sentir el mundo inmaterial detrás del material, el espíritu metafísico: «El mundo presente desaparece. Desasida momentáneamente de las cosas reales, la imaginación se echa a volar» (ESP: 12).

Es comprensible traducir textos interculturales con exégesis, usando los términos y conceptos en los que las filosofías y religión, del Oriente o Occidente, tienen aspectos cercanos e ideas interconectadas. Este es un fenómeno muy interesante con el que observamos que la humanidad tiene una tradición cultural común.

El catolicismo español, igual que el budismo oriental, adopta la doctrina ascética y mística: en vez de procurar los logros del mundo material, los religiosos se centran en la práctica ascética del alma para alcanzar la iluminación, y, por último, la santidad. Para el budismo, el nacimiento, la vejez, la enfermedad y la muerte del mundo mundano son fuentes del sufrimiento humano. Según Feng Youlan, «en el budismo, todos estos sufrimientos surgen de la ignorancia fundamental del individuo sobre la naturaleza de las cosas. Todas las cosas en el universo son manifestaciones de la mente y, por lo tanto, son ilusorias y pasajeras; sin embargo, el individuo ignorante las ansía y se apega a ellas. Esta ignorancia fundamental se llama Avidya, que en chino se traduce como Wu-Ming» (2015: 447) ⁴¹. Si una persona no tiene conciencia, este estado de ignorancia se repetirá en el ciclo de esta vida y del más allá. Escapar del ciclo de la vida y la muerte y alcanzar la liberación significa entrar en el estado de Nirvana. Feng señaló: «¿Qué significa, en concreto, el estado de Nirvana? Se puede decir que es la identificación del individuo con la Mente Universal, o con lo que se llama la naturaleza de Buda; o es la realización o autoconciencia de la identificación original del individuo con la Mente Universal» (2015: 449) ⁴². Según la escuela Zen del budismo, después de ganar esta conciencia, la vida de el hombre sagrado no es diferente de la de la gente común, la única diferencia es que el santo ha entendido todos los significados de la vida (2015: 485). El budismo, de larga historia en China, ya desde su introducción dejó impacto en el desarrollo de otras

⁴¹ (Texto original) 按照佛家的看法, 所有这些苦难的根源在于人不认识事物的本性。宇宙万物乃是各人自己内心所造的景象, 因此它是“幻相”, 只是昙花一现。但是人出于自己的无知(“无明”)而执着地追求(“执迷不悟”), 这种根本的无知, 在梵文里称为 Avidya, 中文译为“无明” (2015: 447).

⁴² (Texto original) 对“涅槃”这个境界怎样进一步领会呢? 可以说, 这就是个人和宇宙的心融合为一(宇宙的心即“佛性”)。个人本来与宇宙本性是一体, 他就是宇宙本性的表现, 只是人先前不认识这一点, 或说, 不曾意识到这一点 (2015: 449).

religiones y filosofías, sobre todo el confucionismo y el taoísmo. Por ejemplo, la correlación de las tres filosofías nucleares originó la conformación del Neo-Confucionismo durante la dinastía Tang. En conjunto forman la esencia del pensamiento en la cultura y la literatura de China.

4.3.3 En Francia (1932-1935): «Tengo que ir de viaje a España»

Según Bei Ta, «a comienzos de la primavera y el verano de 1931, Dai Wangshu y Shi Jiangnian estaban comprometidos. Al novio le costaba hacerse a la idea de marcharse, pero la novia le persuadió para saliera de viaje. Por fin Dai embarcó en el transatlántico a Francia desde Shanghái el 8 de octubre de 1932» (2003: 81). En París, una ciudad con un alto nivel de vida, el dinero se gastó rápido. Por eso, durante el primer año sobre todo, Dai trabajaba mucho por los honorarios de sus manuscritos. Después, cambió de ciudad para ingresar en el Institut franco-chinois de Lyon.

A principio de llegar a París, Dai tuvo ganas de viajar en España y envió una carta a Shi Zhecun, transmitiéndole ese deseo. Pero el viaje se retrasó hasta el verano de 1934, antes de que Dai regresara definitivamente de Francia a China.

4.3.3.1 Diario de un poeta recién prometido: *Diario en navegación*

El día que Dai partió hacia Francia, un grupo de amigos de la Librería de Espumas acudieron al puerto de Shanghái a despedirle, junto a sus familiares y otros amigos. Entre ellos, estaba su prometida, Jiangnian:

El momento más difícil fue cuando el barco estaba a punto de marchar. Ella, Jiangnian lloró. Dejé un papel en el costado del barco, y dije: «Jiangnian, no llores». La nota cayó al río con el viento, y Jiangnian fue a recogerlo. Cuando la vi corriendo así, apenas pude contener las lágrimas (1999b: 208).

El transatlántico zarpó del puerto, Dai comenzó a escribir su diario en un cuaderno en el camarote. Unos años después el diario de Dai fue hallado por un compañero en la clase del Institut franco-chinois de Lyon, quien le añadió con letra diferente en francés anotado en el margen del cuaderno, «Diario de melancolía» (1999b: 207). Finalmente se convertiría en su obra póstuma: *Diario de navegación*. Este diario fue un medio para abrir su mundo interior al exterior, y para comunicarse consigo mismo por medio de la escritura. En su primer día en el barco, Dai anotó sus sentimientos: «Después de la comida, me puse el collar que me regaló Jiangnian. Es un testimonio de mi deseo: siempre amarla y siempre extrañarla» (Dai, 1999b: 208). Pensando en que viviría en el extranjero durante años, Dai continuó: «Ahora realmente lamento la idea de ir a Francia. ¿Por qué he decidido vivir lejos de mis seres queridos? Si fuera

posible, querría volver a estar con ellos: ¿No sería la persona más feliz viviendo siempre con ellos, con mi amor, la familia y los amigos?» (1999b: 208).

En el diario, menciona que intentó seguir con la traducción de un libro. Según la correspondencia epistolar entre Dai y los amigos, se trataba de *Belarmino* y *Apolonio* de Ayala, un autor que no estaba entre sus preferencias personales, pero que habría aceptado por dinero, ya que se trataba de un encargo de Shu Xincheng, el director de la editorial Librería de China (Dai, 1999b: 248). Sin embargo, la tristeza de estar distante de su familia y su patria le causaba nostalgia y, sin motivación, no conseguía concentrarse en ningún trabajo. En el transatlántico, iba pocas veces al salón de baile, que podría haberle aliviado la fatiga psicológica. Dai extrañaba a la familia, los amigos y la patria, que estaban geográficamente lejos, pero que nunca jamás se separarían de su corazón.

4.3.3.2 Epistolario: «Me dijiste que querías ir a España, no me parece bien»

Después de un mes de navegación, Dai llegó a Francia, y de inmediato recibió desde China varios trabajos de traducción. Trabajar duro le mitigó en cierta medida la nostalgia y la soledad de vivir en la urbe cosmopolita. Desde finales de 1932 hasta 1933, Dai estuvo muy ocupado en trabajar para cubrir los gastos de la vida en una capital europea. Fuera del trabajo, asistió a los congresos gratuitos de la Universidad de París y aprendió español en una escuela de idiomas. Haciendo varias cosas a la vez casi no le daba tiempo para escribir cartas a China. Los locales elegantes y la noche bohemia de París no encontraban a Dai entre su clientela. Su modo de vida era enviar los manuscritos traducidos a Shi Zhecun para *Los contemporáneos*, cuyos honorarios cubrían sus gastos de subsistencia en Francia.

Por entonces, surgieron problemas en China: conflictos políticos internos y tensión internacional. Tres provincias norestes cayeron en las manos de Japón. En tal contexto social decadente, las editoriales de China trataban de reducir la remuneración de los autores. Por eso, en las cartas, Shi Zhecun, aparte de contarle las noticias del ambiente literario, siempre aconsejó a Dai en tono fraternal que ahorrara dinero, enviara el trabajo mensual sin demora y dejara los planes de viajar a España:

«... ¿qué tal el manuscrito que debes enviar a la editorial la Librería de China? Según el tiempo estimado, cuando recibas mi carta, ya debes estar listo para enviar el siguiente tomo de manuscritos. ¡No te demores! ¿Cómo va la vida en París? ¿Cómo está tu

condición económica? Espero que apuntes la cuenta de una semana, para que yo pueda tener una referencia de tus gastos de vida.» (18 de noviembre de 1932)

«... ¿ya decidiste traducir primero el libro requerido por la editorial la Librería de China? Si no lo decides, creo que será mejor que primero compiles la historia de la literatura francesa.» (3 de diciembre 1932)

«... estoy muy preocupado por tu economía. Aún no me has enviado el primer tomo de manuscritos. Eso es peligroso. Ahora desde aquí te estoy remitiendo 750 francos en la primera mitad de cada mes. Y me debes enviar el número exacto de manuscritos por ese valor todos los meses. De este modo, liquidamos cuentas como los bancos.» (27 de diciembre de 1932)

«... no debes desanimarte. Después de Xu Zhimo, te veo con esperanza de ser el gran poeta chino...

Me dijiste que quieres ir a España. No creo que sea oportuno. Para cumplir los estudios en París de este año, me parece mejor que te quedes en París.» (29 de mayo de 1933)

(Kong, 1936: 105).

Por el contenido de la carta, Shi tenía grandes esperanzas en la posición de Dai en la poesía china. A mediados de los años treinta, se estaba asentando el protagonismo de una nueva generación de escritores, y la literatura china moderna se hallaba en la etapa de retirar del escenario a la vieja generación del Movimiento de la Nueva Cultura. Hu Shi, el poeta que publicó el primer poemario del chino vernáculo, se había convertido en decano de la Facultad de Filología de la Universidad de Pekín y casi no tuvo obras nuevas, y Xu Zhimo, el poeta icónico de la Sociedad de la Luna Nueva de la nueva poesía había muerto hacía poco.

En la nueva generación poética, Dai fue considerado como el precursor de la poesía china en los años treinta. Después de todo, a finales de los años veinte, escribió poesía simbolista china, inteligible y elegante, con el lenguaje del chino vernáculo accesible, lo que era una gran innovación pionera en la poesía. Aunque no fue el primer introductor chino del simbolismo, que esta tendencia de poesía modernista fuese ampliamente reconocida y promovida en el parnaso chino fue gracias a él. Podemos pensar en Dai como un poeta ecléctico que conectaba a la perfección las habilidades esenciales de la poesía simbolista francesa con la cultura nativa china. Hacia 1932, en el ambiente literario de Francia, que lideraba la tendencia de la poesía global, soplaban aires de innovación. Durante este período, las artes visuales vanguardistas de los países europeos, sin duda inspiraron una nueva ronda de ideas creativas en los círculos literarios franceses que contrastaban con el simbolismo, la poesía pura y el surrealismo, y marcaron la trascendencia del pasado. Mientras, Dai, con su concepto creativo

de fusionar las culturas orientales y occidentales, trataba de comprender y absorber las nuevas obras del mundo literario europeo.

A esta nueva generación pertenecía también Ai Qing. Este poeta regresó de Francia en 1932, pero fue arrestado por unirse al sindicato de los escritores y artistas de izquierdas, por lo que fue sentenciado a 6 años de prisión. Durante el encarcelamiento, Ai Qing finalizó el poema «El río Dayan – mi nana», que le dio fama en el Parnaso chino. Fei Ming y Bian Zhilin, otros poetas de la generación joven, que luego se han clasificado dentro de la Sociedad Modernista de China, trataban de descubrir y embeber cuidadosamente las habilidades de los poetas del Imaginismo inglés y el simbolismo francés. Su poesía todavía no tenía el carácter personal; de hecho, para cualquier escritor, es difícil encontrar la originalidad al absorber las habilidades de estilo de varios autores y tendencias. Dai, a través de la absorción del simbolismo al vanguardismo, de estética oriental, logró una creación personal cada vez más firme y madura. Las nuevas obras de ese período son la prueba de la originalidad y la renovación vanguardista en Dai. Su poema «La lámpara» («灯», 1934), como ejemplo, tiene técnicas del surrealismo combinado con la imagen tradicional de la poesía clásica china (Dai, 1999a: 115).

Además, las cartas citadas anteriormente están incluidas en *Epistolario de los escritores modernistas* («现代作家书简») de 1936, que constituyó una valiosa referencia para los estudios literarios e históricos. El padre de la literatura moderna china, Lu Xun, presentó este libro y escribió el prólogo: «creo que es para mostrar el panorama de los literatos chinos» (Kong, 1936: 2). Alberga las cartas entre los escritores del Movimiento de la Nueva Cultura de China: Zhu Ziqing, Shen Congwen, Mao Dun, Ding Ling, Guo Moruo y Lu Xun. También incluye la correspondencia epistolar entre Dai y Shi Zhecun. A través de las cartas, Dai mantenía una buena relación con una nueva generación de escritores jóvenes del ambiente literario. Entre las cartas recopiladas en el libro, el poeta Zhu Xiang, el 8 de diciembre de 1932 le envió a Dai esta a París:

Decenas de miles de millas de distancia, te extraño mucho. El paisaje francés es famoso y el río Sena toma la posición del Rin en el nuevo poema; puedes disfrutarlo en cualquier momento, ya sea poesía o una carta de bellas artes, espero recibir alguna sorpresa que me haga llegar en cualquier momento. Esta vez fui al norte y me encontré con Xiacun⁴³; estaba casado, me dijo que te extraña (1936: 23-24).

⁴³ No olvidamos que Xu Xiacun fue el primer traductor de Azorín en China, del que hemos tratado en el capítulo III. Fue siempre muy amigo de Dai, con quien colaboró en la editorial Librería de Espumas.

Cuando estaba en París en 1933, Dai ni siquiera tenía un registro académico formal. Aún distaba mucho del plan de graduación en dos años que se había planteado con su prometida Shi Jiangnian. Bei Ta comentó que «Dai no fue a la universidad a estudiar mucho. Eso tenía que ver con su carácter personal. Siendo poeta, le gustaba la libertad de seguir al corazón» (2003: 85). Dai no se centraba en los estudios, porque, además, sus incesantes trabajos lo tenían agotado. En Francia, Dai completó la traducción al chino de *El Pájaro azul* de Madame d'Aulnoy y las selecciones de Jean Giono, Philippe Sonpault, Jacques de Lacretelle, Julien Green, Valéry Lariaud, Marcel Jouhandeau, Alain-Fournier, Francis Carco, André Salmon, Paul Vaillant Conturier, Apollinaire, etc.; la colección de novelas italianas (Mateo Pandello, etc.), y la colección de novelas belgas (Herman Terrlinck, Charles Decoster, Paul Kenis, etc.). Dai analizó, seleccionó y tradujo la literatura clásica y moderna de los países europeos al chino. Su trabajo fue minucioso: al final de las traducciones, no olvidó presentar brevemente las obras notables y la biografía, el estilo y el género literario y la generación a la que perteneció el escritor original. Obviamente, Dai quería introducir la quintaesencia de la literatura universal en China.

4.3.3.3 El Institut franco-chinois de Lyon (1932-1935): correspondencia con la literatura antifascista

El origen de la universidad, el Institut franco-chinois de Lyon, se remonta al 1900 del año Gengzi, según el calendario tradicional chino. Ocho países, incluida Francia, unieron fuerzas para, con el pretexto de suprimir el Levantamiento del boxeador chino, ocupar el palacio imperial de Pekín. Finalmente, el gobierno de la Dinastía Qing, siendo el país derrotado, firmó la Compensación Gengzi con 11 países. Una de las disposiciones fue compensar 450 millones de platas. Promovida por Cai Yuanpei y otros intelectuales, la Fundación China-Francia ayudó a obtener una parte de la compensación para la construcción del Institut franco-chinois de Lyon (Xu, Zhang y Rui, 2015: 199-200). Dos sucursales de la universidad estaban en Pekín y en Guangdong, y una tercera en la ciudad de Lyon de Francia (2015: 43). El alumno podía optar a una sección de estudio en los centros de China o Francia. En los treinta, para la mayoría de los estudiantes chinos que iban a estudiar en Francia, el Institut franco-chinois de Lyon, que ofrecía becas a los estudiantes con buenas calificaciones, fue una buena opción. Dai, como estudiante autofinanciado, según los tramites formales, no tenía oportunidad de entrar en el Institut franco-chinois de Lyon, pero pudo hacerlo gracias a sus contactos.

Además de escritor, Dai era un joven apasionado con la progresión de su patria y el compromiso social. En el primer año en París, Dai se comunicó con importantes escritores franceses, como André Breton, Eugene Jolas o Max Jacob (Lee, 1989: 31). En particular, André Breton y Max Jacob eran notablemente vanguardistas. Dai participó activamente en las sociedades literarias antifascistas de Francia, en cuyo entorno trabó amistad con René Étiemble (1909-2002). En el trato epistolar, René llamó cariñosamente a su amigo Dai «camarada» (1989: 313). Los dos también colaboraron para traducir y presentar las obras chinas de la Liga de los Escritores de la Izquierda, como *La canción de prisión* de Ding Ling, la escritora china comunista. La traducción del chino al francés realizada por Dai y Étiemble fue publicada en febrero de 1934 en *Comuna*, revista que, con el propósito de hacer propaganda revolucionaria antifascista, no remuneraba a los colaboradores. La revista fue considerada como el órgano de la Asociación de Escritores y Artistas Antifascistas de Francia. La asociación trató de conectar a los escritores de la Liga de Izquierda a nivel internacional para afrontar las atrocidades del partido nacionalista chino dirigido por Chiang Kai-shek.

Dai conoció a André Malraux (1901-1976), ganador por dos veces (1933 y 1937) del premio Goncourt con *La condición humana* y *La esperanza*, y miembro de la alianza antifascista. Como político, Malraux influyó notablemente en el sector educativo de Francia. Gracias a su amistad, el Institut franco-chinois de Lyon se abrió a recibir a Dai, un alumno sin el currículum adecuado ni contacto previo con la universidad, pero sin duda excepcional (Bei, 2003: 89). Según Gregory Lee, Malraux incluso ayudó financieramente a Dai en su vida en Francia (1989: 31). No obstante, Zhang Xinying cuenta que Dai tuvo problemas con su solicitud de ingreso en el Institut franco-chinois de Lyon:

Dai escribió dos páginas apasionantes en la carta, y adjuntó un catálogo de obras francesas que había traducido del francés al chino, como *Cuentos de mamá ganso* de Carles Perrault y el canto popular medieval francés anónimo *Aucassin y Nicolette*. Sin embargo, la universidad le respondió que, pese a tantas obras que tradujo, no pudo ver la relación con su solicitud de estudios. Dai Wangshu escribió otra carta larga, esta vez de tres páginas, diciendo que quería estudiar la literatura francesa y planeaba finalizar el grado en dos años y un doctorado en otros dos años. La escuela le devolvió la otra carta y le pidió a Dai que proporcionara las notas y cualificaciones de sus anteriores estudios de literatura francesa en la Universidad Aurora de Shanghái. Dai escribió la tercera carta, en dos páginas (con la justificación de notas). Esta vez, finalmente el Institut franco-chinois de Lyon autorizó su admisión (Zhang, 2017: 81-82).

En el Institut franco-chinois de Lyon, Dai eligió la especialidad más difícil para graduarse, la historia de la literatura francesa. A pesar de tanto esfuerzo para ingresar en la universidad, Dai no cambió sus hábitos de estudio y siguió sin asistir a las clases. Dai obtuvo

una beca cuya cuantía no era de exención completa, sino solo de reducción de matrícula y, aunque el coste de la vida de Lyon era relativamente bajo, tuvo que continuar trabajando. Su compañero del colegio mayor Luo Dagang, –conocido hoy como escritor y traductor chino del francés–, lo confirma:

(Dai) tradujo libros rapidísimo. Recuerdo que compré un libro, él lo vio y me dijo «préstamelo un poco tiempo». Medio mes después, me lo devolvió, diciendo «ya he terminado la traducción de este libro entero». Yo exclamé «¡Caramba!» ... este libro era *Les poètes dans la révolution russe* de Benjamin Goriely (cita de Su, 2003: 90).

Con la presión proveniente de las dificultades de los estudios universitarios y la estrechez económica, para Dai cada vez era más insostenible seguir estudiando en el extranjero. Sin embargo, en una carta dirigida a Shi Zhecun, Dai explicó que una vez regresara a China, le sería difícil tener otra oportunidad en la vida de visitar a Europa. Por eso, le planteó otra vez la idea de viajar a España. Esta vez, Shi acordó financiarle el viaje. Gracias a la ayuda económica de su íntimo amigo, Dai cogió sus ahorros y tomó el tren a Madrid el día 22 de agosto de 1934. El verano de Madrid le esperaba. A finales de octubre del mismo año, Dai volvió a Lyon, donde fue expulsado del Institut franco-chinois por no asistir a las clases ni presentarse al examen. También influyeron los rumores de que Dai había tenido contacto con el Partido Comunista de España (Bei, 2003: 117).

4.3.3.4 Verano en Madrid (1934): la Biblioteca Nacional, el Monasterio del Escorial y la Cuesta de Moyano

Un motivo para que Dai quisiera viajar a España era la ilusión de conocer la tierra ibérica pintada por Azorín. En la medida de lo posible, Dai buscó los libros recomendados por el autor en sus obras, como *Cuentos de la Alhambra* (1832) de Washington Irving, mencionado en «En la Alhambra (1829)» de *España*. Dai ya había leído este libro de viajes en su traducción al chino de Lin Shu de la dinastía Qing.

En vísperas de su viaje a Madrid en 1934, Dai había enviado una carta a Azorín en la que comentaba que había traducido parte de *Una hora de España* al chino. Dai quería conocer al autor al que admiraba, pero al final no coincidió con él, porque en agosto el escritor alicantino estaba veraneando en San Sebastián, al norte del país.

Dai se tomó muy en serio los preparativos para su viaje a España. Debería hacer un buen viaje, para comprender España lo mejor posible, particularmente su cultura y literatura. En Lyon, antes del viaje, Dai escribió el artículo «La introducción de la novela española contemporánea», que luego apareció en la revista china *Contradicciones* en 1934. En él, Dai presentaba a autores como Azorín, de la Serna, Miró, Unamuno, citaba sus obras y comentaba las corrientes literarias del momento como el regionalismo y el naturalismo, así como sus principales referentes: José María de Pereda, Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán, Armando Palacio Valdés, Leopoldo Alas, Jacinto Octavio Picón, José Matheu, Juan Valera, Pedro Antonio de Alarcón, Pío Paroja, Valle Inclán y Pérez de Ayala (Dai, 1999b: 135-146).

Dai quería conocer toda España, pero su presupuesto no se le permitía. Durante los dos meses, Dai se quedó en la capital y solo pudo apreciar los paisajes de otras ciudades en las paradas del tren.

En agosto y septiembre suele hacer mucho calor en Madrid. ¿Qué haría un poeta y estudiante asiático? Viviendo en un apartamento de estudiantes en Madrid, Dai pasaba el día en bibliotecas y frecuentó la Cuesta de Moyano, un mercado de libros de lance donde se pueden comprar libros valiosos por un precio asequible.

Durante su estancia en España, el lugar de referencia para Dai fue la Biblioteca Nacional de España, que en ocasiones cambió por la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Leyó los clásicos y modernos españoles y también encontró excepcionales manuscritos antiguos de China que se conservaban en el monasterio. Con la autorización de la biblioteca, Dai copió las páginas limitadas de algunos de estos manuscritos de gran valor: el único ejemplar existente de *Registros de los tres reinos* («新刊案鉴汉谱三国志绘像足本大全»), y *Obras escogidas de teatros chinos*, una colección de obras de teatro llevada por un misionero portugués a España en 1572 («新刊耀目冠扬霍奇风月锦囊正杂两科全集») (Dai, 1999b: 336). Lamentablemente, los corpus guardados en la biblioteca de El Escorial se arruinaron en la Guerra Civil Española, según pudo saber Dai (1999b: 336-337), y en cuanto a sus copias manuscritas, apenas vieron la luz en China; se perdieron durante la Segunda Guerra Mundial.



Ilustración 15: fotografía de Dai en la Plaza de España de Madrid en 1934 (en la portada de Dai, 1999a).

Dai aprovechó también su estancia en Madrid para comprar varias ediciones de *Don Quijote de la Mancha* (Bei, 2003: 113), el clásico de Cervantes sobre el prototipo del espíritu caballeresco y defensor de su país. Según Ye Lingfeng, «traducir el Quijote al chino era el mayor deseo de Dai». Cuando volvió a China, gracias a la recomendación de Hu Shi, el precursor de la nueva poesía china, la Fundación de la Cultura China-Inglesa le envió una invitación para traducir el *Quijote*, «cada mes por 30,000 caracteres le van a pagar 200 yuanes, un sueldo que está bastante bien» (2003: 113). Según Shi Zhecun, Dai llevó a cabo la labor traductora de *Don Quijote de la Mancha*, haciendo entregas mensuales a Pekín, pero se perdió todo después de estallar la Segunda Guerra Mundial (2003: 113).

Asimismo, Dai compró libros de autores españoles contemporáneos según su preferencia personal, como Federico García Lorca, Pedro Salinas y otros (Dai, 1999a: 480-592), a los que habría que añadir los encargos de libros de arte que le hizo Shi por carta: «Laurencin, de Picasso o Matisse» y un buen ejemplar del «*Orpheus* de Jean Cocteau» (Kong, 1936: 126). Cabe pensar que Dai embarcó un abultado y pesado equipaje en el transatlántico de regreso a China.

4.4 Regreso a Shanghái (1935-1938): una nueva generación

Dai regresó a Shanghái desde Francia en verano de 1935. A sus 31 años, tenía coraje, sensibilidad, experiencia profesional, contactos y amistades para motivar un fenómeno literario: una nueva generación.

En mayo de 1935, la editorial Librería de la Modernidad se declaró en quiebra, debido a diferencias entre los inversionistas. La revista afiliada a la editorial, *Los contemporáneos*, editada por Shi Zhecun, fue completamente suspendida. Shi ya estaba considerando fundar una nueva revista cuando Dai regresó a Shanghái desde Francia. Los dos eran muy inteligentes y acordaron enseguida el equipo editorial de la nueva revista, aunque, de hecho, la labor de edición siguió asumiéndola principalmente Shi, que tenía bastante experiencia en este campo. Sin embargo, Shi recomendó poner en la portada solo el nombre de Dai como editor jefe para usar la buena reputación de la que disfrutaba el poeta en el mundo literario y difundir la publicación. Dai, por su parte, podía contar con la colaboración de los escritores más destacados, con quienes mantenía amistad, y, con su visión, sabría apreciar las nuevas obras contemporáneas de jóvenes autores noveles.

Los poetas contemporáneos vanguardistas Dai Wangshu, Ji Xian ⁴⁴, Jin Kemu, Nan Xing, Lin Geng formaron el nuevo equipo de autores de la revista. *El viento poético moderno* («现代诗风»), que llegaría a los mil volúmenes, agotó rápidamente su primer número, que contaba con dos poemas de Dai recién creados, innovadores y muy vanguardias: «Luz» («灯») e «Inquietudes en la noche de otoño» («秋夜思»). El poema «Luz» combina las técnicas del surrealismo con las imágenes de la poesía clásica china. «Inquietudes en la noche de otoño» toma como fuente de inspiración el conocido poema «Jin Se» («锦瑟») de la dinastía Tang, del famoso poeta Li Shangyin. *El viento poético moderno* no salió en el segundo número, porque Dai estaba planteando una novedad total (Bei, 2003: 141).

⁴⁴ Ji Xian (纪弦, 1913-2013), nacido en la provincia Jiangsu, comenzó a escribir poemas a los 16 años y publicó obras bajo el seudónimo de Louis. Más tarde, fue a Taiwán y fundó *Poemas modernos*, que desencadenó una revolución en la poesía moderna en Taiwán. Antes de 1935, Ji Xian había publicado algunos poemas en *Los contemporáneos* de Shi Zhecun. Entonces, el poeta de unos veinte años estaba muy agradecido por el aprecio de sus predecesores. En 1935, recibió una carta de Dai Wangshu. Le invitó a unirse al equipo de *El viento poético moderno*. Al recibir la carta, Ji Xuan, «estaba tan feliz que inmediatamente mandó una colección de manuscritos de poemas que no habían sido publicadas, escritos entre 1934 y 1935. Y se lo mandó a Shanghái como envío urgente» (Bei, 2003: 141).

¿Qué novedad planeaba Dai Wangshu? Siendo poeta de la Escuela del Sur, consideró cooperar con un grupo de poetas de la Escuela del Norte, es decir, los poetas de la Sociedad de la Luna Nueva, contribuyendo así a la unión de la nueva poesía del Norte y el Sur en la historia china. Esta gran alianza empujó la aparición de una nueva generación. En octubre de 1936, salió el número de creación de la revista mensual *Nueva poesía* («新诗»). El poeta Ji Xian posicionó el valor de la revista de la historia literaria: «Ha sido un evento celebrado desde el Movimiento del Cuatro de Mayo. (La fundación de *Nueva poesía*) es significativa de la época. Allí se reúnen los poetas de todo el país para promover el florecimiento de la nueva poesía china» (cita de Bei, 2003: 145).

Además de invitar a los últimos y mejores poetas del norte y del sur, Bian Zhilin, Sun Dayu, Liang Zongdai ⁴⁵, Feng Zhi y el propio Dai formaron un prestigioso y joven grupo de editores. Para contribuir a la fundación de *Nueva poesía*, como iniciador, Dai arrimó el hombro: (1) Promovió la agrupación amistosa de los poetas del sur y del norte en la misma revista e invitó al poeta joven más destacado de la Sociedad de la Luna Nueva del norte, Bian Zhilin, al equipo editorial de *Nueva poesía*. Bian Zhilin estaba interesado en la corriente de poesía también preferida por el sur, la poesía pura de Paul Valéry. Ahora, con la unión de Bian Zhilin a *Nueva poesía* del sur, la Sociedad de la Luna Nueva y la Sociedad del Simbolismo de China tuvieron ocasión de romper el hielo. Era la primera vez en la historia de nueva poesía china en que se producía una atmósfera armoniosa entre los poetas chinos del Norte y del Sur. (2) Dai estableció la oficina de *Nueva poesía* en su casa y aportó 100 yuanes para la fundación editorial (Bei, 2003: 145), mientras que Xu Chi y Ji Xian, que ya tenían experiencia editorial como colaboradores de Dai en *El viento poético moderno*, contribuyeron con 50 yuanes cada uno, y ayudaron de forma voluntaria a la edición de *Nueva poesía* (2003: 145). (3) Dai, además, introdujo el vanguardismo europeo (como la poesía pura y el futurismo) en China gracias a la traducción y la creación de poemas propios. Sus nuevos poemas, sobre todo, «Dedicado a Kemu», «Ojos», «Mariposa nocturna», aparecidos en los primeros números de *Nueva poesía*, demuestran la maestría de Dai para fusionar la poesía tradicional de China con las innovaciones vanguardistas de Occidente. En los años 30, con su carisma de director y su excelente innovación de la estética poética, Dai mereció ser considerado el líder de la nueva poesía china.

⁴⁵ Liang Zongdai (梁宗岱, 1903-1983), poeta y erudito, nació en la provincia Guangxi. Estudió en Francia en los años veinte. Fue discípulo y amigo del famoso poeta francés Paul Valéry. En los treinta, Liang introdujo ampliamente la poesía pura francesa en China.

Mientras tanto, frente a la diversidad de nuevas tendencias literarias surgidas en China en ese período, Dai mantuvo una actitud dialéctica. Siendo miembro de la Liga de Escritores de la Izquierda, no cabía duda del patriotismo y la aspiración de Dai al progreso social. Estuvo de acuerdo en que la poesía refleja una realidad social o proclama un compromiso público. Pero un compromiso con la belleza de la poesía. En aquel entonces, desde la literatura rusa, un grupo de poetas que introdujeron una poesía de defensa nacional desatendiendo la seriedad y la estética artística de la creación poética. La poesía de defensa nacional aprovechaba el arte para propagar la política, para ser un arma de lucha social, a la que Dai se enfrentó:

(Dai) creía que la escritura de un poema, antes de nada, debe cumplir el nivel culto de artesanía. Era secundario que la poesía sirviera para la defensa nacional. El romancero general de la guerra de España sirve a la resistencia de guerra. Tiene compromiso social directo y obvio. Pero el romancero de la guerra español «es armonioso y refinado desde el corazón ... no son gritos sin emoción» (cita de Bei, 2003: 148).

La poesía de Ai Qing ejemplifica la excepción entre los poemas de defensa nacional. La mayoría de estos poemas solo buscan los efectos sociales, sin cuidar la estética poética. La poesía de Ai Qing era completa, profunda y singular. Su poesía transmitió su experiencia y sus reflexiones de vida dentro de una realidad social. La idea de sus poemas es clara y comprensible, sin perder la belleza artística. Anteriormente, Ai Qing había estudiado en Francia, recibiendo influjos del simbolismo francés. Pero la noción de poesía de Ai Qing y Dai era diferente. En comparación con la inclinación de Ai Qing a un compromiso social junto con el goce estético, Dai se inclinó más por la excelencia. A pesar de esta ligera diferencia de criterios, Dai apreció mucho a Ai Qing, y le invitó a colaborar con *Nueva poesía*.

Dai, además, escribió artículos para resistir la tendencia de revertir la tradición clásica en la nueva poesía. Le parecía que algunos poetas actuales solo escribían en lenguaje del chino vernáculo, pero con ideas del pasado. La imagen y el tema estaban copiados de la poesía clásica china, sin una renovación según los avances sociales. Lo que estaba haciendo Dai era defender el valor de la nueva poesía. En «Hablando de la poética de Lin Geng y los cuartetos» de noviembre de 1936, Dai criticó sin reservas las obras Lin Geng y de poetas semejantes. Opinó que sus poemas podrían ser completamente retraducidos del chino vernáculo al chino clásico, porque la idea en su poema era completamente anticuada, sin progreso. Razonó:

La diferencia entre poemas modernos y poemas antiguos radica en dos categorías, la forma y la idea. La estructura, el vocabulario, la expresión, la gramática, etc. pertenecen a la primera categoría. Los temas, la emoción, el pensamiento, etc. pertenecen a la segunda categoría. Los poemas completamente conciliados con la época contemporánea son los auténticos de la nueva poesía (1999b: 168-169).

A pesar del esfuerzo de Dai y otros poetas, el florecimiento de la nueva poesía en Shanghái se recogió de aparición efímera. *Nueva poesía* desapareció en los primeros brotes, dado que estalló la Segunda Guerra sino-japonesa en julio de 1937. Pronto, China cayó en el campo oriental de la Segunda Guerra Mundial. Nadie había previsto la terminación de esa guerra, que iba a durar ocho años. Fueron incontables las personas que perdieron el hogar y tuvieron que luchar para sobrevivir. Muchos jóvenes se movilizaron al frente. Poco después, Dai tuvo que decidir su destino: ¿se quedaría en Shanghái o marcharía al exilio en Hong Kong?

A su regreso a Shanghái desde Francia, Dai había sufrido cambios importantes en su vida personal. Su prometida, Shi Jiangnian, había traicionado su amor mientras Dai estudiaba en Francia, pero Shi Zhecun no le había dicho nada para no perjudicar sus estudios. Cuando regresó, supo que su novia estaba con otro hombre, un vendedor de frigoríficos. El amor de Dai se quedó congelado. Se quedó solo con su grupo de viejos amigos: Mu Shiying, Liu Naou y Du Heng le hicieron entender que para superar las heridas emocionales lo mejor es encontrar una nueva relación. Mu Shiying se puso de pie y dijo: «¡La hermana de Shi Zhecun no vale nada! Mi hermana es diez veces más guapa que ella. Te la presentaré» (Wang, 1995: 95). La hermana de Mu se llamaba Mu Lijuan, tenía 18 años y se había graduado en la escuela secundaria. De familia adinerada, era educada y hermosa, y supo apreciar el talento literario de Dai. Poco después, se enamoraron. Así, Dai salió de la sombra en que le había sumido el desamor. Se casaron en el invierno de 1935. Durante ese tiempo, la carrera profesional de Dai marchó muy bien y tuvo ingresos estables. La invitación de Hu Shi para traducir *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes para el comité de la Fundación del Fondo de Cultura Chino-británico fue una interesante oportunidad de trabajo. Según el plan de la traducción, de 1936 a 1938, Dai tuvo que entregar 20,000 palabras al mes recibiendo 200 yuanes por adelantado (1995: 96). Entonces Dai, discretamente, le dio una suma de dinero a la madre de su esposa a través de Du Heng y le pidió a Mu Lijuan que comprara un anillo de diamante para conmemorar su amor. El matrimonio hizo al poeta renacer de la desesperación y sentir que el aire lo bañaba en felicidad. El recién casado describió su emoción en letras: «Hay algo que está reconciliando y armonizando/, el universo eterno en su corazón» (del poema «Canto» de Dai, 1999a: 129).

Al final de 1936, Dai leyó noticias de los acontecimientos sociales de España, la Guerra Civil española. Decían que el poeta Federico García Lorca había sido asesinado en secreto por miembros del Partido de Franco. Apenado, Dai decidió presentar más obras de Lorca en China.

Se puede ver que Dai estaba preocupado por el destino común de la humanidad. Poco después, escribió *Viaje a España* (1936) en Shanghái.

4.4.1 Intertexto con Azorín (1936): *Viaje a España*

Del 10 de enero al 25 de marzo de 1936, la revista *Nueva China* publicó *Viaje a España* de Dai. En el diario, el poeta nos cuenta el viaje en el tren internacional de Lyon a Madrid en cuatro partes: «Mis compañeros de viaje», «Un día en Burdeos», «En una estación fronteriza», «Los ferrocarriles de España». Dai estaba habituado a apuntar ideas en un cuadernito que llevaba siempre a mano, por lo que probablemente la escritura de estos diarios en Shanghái se basó en sus apuntes de dos años antes, cuando viajó a España. Para Dai, la visita turística a España fue una gran oportunidad, como viajar al lejano país de tus sueños:

A las cinco de la tarde del día veintidós de agosto de mil novecientos treinta y cuatro, con una sencilla mochila, llegué a la estación Gare de Lyon-Perrache, en Lyon. Entré en el vagón, guardé la mochila y me acomodé en el asiento, a punto ya de salir el tren. Me despedí de mi amigo Luo Dagang, que me llevó hasta la estación, tras lo cual empecé a sentir la soledad de la situación. Pero, como llevaba ya tiempo viviendo en el extranjero, pasó lo que suele pasar cuando sales de tierra extranjera para ir a la de otro país. Parece sólo que te trasladas a otro alojamiento turístico y no me provocó demasiados sentimientos de tristeza. Y aún menos estando tan cerca de un país misterioso y de ensueño. España me espera. Así, pues, los susurros de los pasajeros, el largo silbido del tren, el chirriar de las ruedas y el grito de «Bon voyage» de mi amigo Da Gang, todo ello se convierte en mis oídos en un prelude alegre (Dai, 1999b: 4).

Fue la primera vez que tomó un tren internacional en Europa. Dai había imaginado España muchas veces en las lecturas, y sentía curiosidad, observaba todo con avidez. En su *Viaje a España*, nombró al tren como «el desconocido huésped de hierro» que irrumpía en la moderna civilización humana. ¿Acaso no era él mismo un «desconocido huésped» en España? El viaje en ferrocarril para el poeta oriental que partía de un país europeo a otro estaba en marcha. Según se acercaba a España, los paisajes que encontraba en el camino estimulaban su imaginación y su poesía:

En comparación con Rusia, donde sopla la nieve y vuelan nubes melancólicas, la tierra de España despierta la emoción poética. Allí, (en España) todos te va a invitar al mundo de sueño. Todo conduce a la gente a la añoranza del pasado; un río, una piedra, un árbol, una flor, un castillo en la montaña, el ganado vacuno y las cabras... en contemplación tranquila; tu pensamiento volará hacia un lugar lejano de la antigüedad. España te hace entrar en una situación de trastorno luminoso. Pareces haber entrado en el mundo interno de la poesía clásica (Dai, 1999b: 22).

Para Dai, que intentó ese género literario, la novela corta es mucho más que una simple novela. Es la ficción magistral que condensa la emoción poética con los pasajes curiosos del viaje.

En cuanto a la intertextualidad, Dai conecta con dos obras de Azorín: *Una hora de España* y *Castilla*, a través de la alusión, la cita y la parodia. Después de traducir un gran número de citas de estas obras referidas, Dai asimiló el tema, la estructura, la idea, el estilo y especialmente el género literario innovador de Azorín. En el diario de viaje, Dai se refirió a los topónimos con adjetivos entrecomillados que son citas del ensayo «Ávila» y «Vasconia» de *Una hora de España*:

Para cruzar la frontera desde Francia, además de la marítima, existen otras dos vías: una por el Port-Bou hacia el noreste, y otra, atravesando Irún hacia el noroeste, con más recorrido que la anterior. Pero con esta última se podría pasar por la cuarta ciudad más grande de Francia, Bordeaux [Burdeos], atravesar la «tranquila y bella» Vasconia, visitar la mundialmente conocida catedral de Burgos, pasar por la casa de Cervantes en Valladolid, o quedarse un rato en Ávila de los «caballeros». Por eso he optado por el camino más largo: la trayectoria vía Irún para cruzar la frontera de España (Dai, 1999b: 4).

Con el fin de echar un vistazo de cerca al aspecto de las ciudades españolas descritas por Azorín en sus ensayos, Dai eligió deliberadamente una ruta de tren de Francia a España que daba más vuelta.

Antes de viajar, Dai había leído otras obras de literatura de viaje sobre España. En el diario, Dai citó algunos párrafos de *Biblia en España* de George Borrow, *Viaje a España* de Théophile Gautier, y *Cuentos de la Alhambra* de Washington Irving. Las citas de Dai de estas obras proporcionan a los lectores las perspectivas de observación y las experiencias de viaje de escritores extranjeros que habían visitado España en distintos períodos históricos. Con sus diarios de viaje, los lectores obtuvieran una comprensión más completa de la historia y la cultura española.

La cita y la traducción del poeta ruso Yesenin sitúan el tiempo de escritura de *Viaje a España* en el verano de 1935, poco después del regreso de Dai a Shanghái desde Francia, en el período de la fundación de *Nueva poesía*. En aquel entonces, más que en traducir el Quijote al chino, Dai estaba interesado en aprender el ruso, por lo que iba a menudo a una iglesia en Shanghái para aprender el idioma con el sacerdote ruso (Bei, 2003: 138). Observamos que a principios del 1937, Dai tradujo directamente unos poemas de Pushkin al chino para *Nueva poesía*.

Dai se preocupaba por el impacto social de su obra. La revista que publicó *Diario de viaje por España* fue *Nueva China*, fundada después del Incidente Mukden de 1931, que marcó el estallido de la Segunda Guerra Sino-japonesa. A modo de reflexión sobre la invasión extranjera, la editorial Librería de China de Shanghái había fundado la revista *Nueva China* como una forma de reclamar la unión de todos los escritores para difundir la idea de resistir la conquista forastera. Por buscar un modelo que sirviera para el camino futuro de China, Dai recordaba su pasado viaje en España. El poeta cogió el tren, que simboliza la tecnología de la civilización moderna de un país. Dai comparó la historia con los acontecimientos actuales que habían ocurrido en España. Meditó sobre la historia de la construcción ferrocarril de España y cómo finalmente, España había aprobado el paso de la carretera moderna, permitiendo que las largas vías ferrocarriles cruzaran los Pirineos para, así, conectarse con otros países europeos.

4.4.1.1 La novela poemática y el diario de viaje

En el diario de Dai, igual que en Azorín, la asignación del género literario no es obvia. En su diario se combinan al menos cuatro categorías: la poesía, la novela corta, la literatura de viaje y el informe periodístico.

En la novela de viaje se unen las características del libro de viaje y la novela. Como resultado, la novela de viaje se caracteriza por la trama ficticia, con un argumento más sólido que en el libro de viaje, que suele tomar las experiencias de viaje como la secuencia narrativa. También los personajes son más vivos y característicos, como corresponde a la novela. Pero, en contraste con las novelas generales, la naturaleza del viaje es un elemento principal: la descripción de los paisajes naturales y las costumbres exóticas que se descubren en los desplazamientos a distintos lugares llevan a los lectores a un nuevo continente artístico.

Convertido en un personaje novelesco más de su diario, Dai dialoga con los pasajeros del mismo coche del tren. Llama amistosamente a los pasajeros del mismo coche “mis compañeros de viaje”. Así, el poeta oriental realiza su viaje internacional acompañado. A partir de los detalles de vestuario y la expresión del rostro de sus compañeros, Dai especula sobre su ocupación y trata de adivinar algún suceso que les haya pasado; de esta manera enriquece su novela. La vida real es una fuente de argumentos, especialmente para los ojos penetrantes de un novelista. Dai observó minuciosamente y retrató a una compañera de viaje, una mujer de unos veinte años, arrinconada en una esquina del coche de tren: «Sus ojos rojos e hinchados

apuntaban a que podría haber estado llorando. Tenía la vista fija en un punto, y su ligero equipaje delataba un viaje de corta distancia. No tardaría en llegar a su destino, para bien o para mal» (Dai, 1999b: 6).

Desde la captura observada de los detalles más sutiles: la apariencia de los personajes, la ropa, la manera de hablar y las características de la personalidad, hasta el estilo sencillista del lenguaje de la prosa, Dai estaba “azoriniando”. En pinceladas impresionistas, Dai agarró la pluma puntillista:

El señor sentado a mi lado aparentaba unos treinta y cinco o treinta y seis años, conservaba un poco de barba y las gruesas mejillas le brillaban rubicundas, como las de alguien que acaba de beber alcohol; tenía algunas arrugas en la frente, pero un brillo en los ojos le daba un aspecto juvenil. Vestía pantalones a rayas y se había quitado el abrigo a causa del calor que hacía dentro del coche, lo que nos permitía ver una camisa blanca de seda de la marca Lacoste. Por su acento, debía de ser de la zona entre Marsella y Toulon (Tolón). Su forma de hablar y su comportamiento evidenciaban que posiblemente era un rentista, perteneciente a la pequeña burguesía francesa. Su esposa se sentaba a su derecha. Parecía tener unos treinta años, con el pelo, originalmente castaño, teñido de rubio, y unos grandes ojos marrones. Las pestañas estaban pintadas con rímel negro y sus mejillas cubiertas de colorete, mientras que las uñas mostraban un rojo intenso. La camisa era de color amarillo girasol y los zapatos de piel de cocodrilo. Cuando más joven debió de ser una verdadera belleza, y por eso, aunque ya estaba engordando, no olvidaba arreglarse y ponerse guapa. Todavía tenía una característica que delataba su pasado: la delicadeza de sus piernas. Cubiertas con medias marrones, dibujaban una elegante silueta (Dai, 1999b: 6).

La novela poética es una manifestación estética innovadora cuya aparición enriquecía el género novelesco y reivindicaba el valor de la estética en contra de la tendencia de la novela corta a vulgarizar e incluso erotizar violentamente la narración. En la primera mitad del siglo XX en España, con las imprentas rápidas y efímeras, el mercado editorial estaba saturado de literatura de masas. Como expiación de sal ática, Miró y otros escritores sintetizan la narración con «lirismo interior y de intensa emoción poética». Lozano lo razona:

En la solución de ese posible conflicto entre procedimientos antitéticos: el analítico o de observación de los sucesivos presentes cotidianos (novelesco), y el intuitivo y, por tanto, sintético (poético), la práctica de la novela corta aparece, más que como adecuada, como necesaria. Son novelas: relatos con personajes, episodios, lugares...; y son poemas, creaciones imaginarias, fábulas, parábolas, que propician un conocimiento por síntesis e intuición. En el feliz hallazgo se concilian los dos géneros, enriqueciéndose poéticamente y adensándose estéticamente la materia novelesca. Porque en esencia lo sintético e intuitivo prevalece sobre lo analítico y descriptivo

(Lozano Marco, 1996: 73).

La intención de escribir en este género, la novela poética, para Dai no fue más que ejercer el equilibrio de la popularización y el cumplimiento artístico.

La opción de la novela corta, en formato de libro de viaje, está vinculado directamente con su traducción al chino de las colecciones de ensayos de Azorín. A Dai lo influyeron sus ideas y la inexactitud del género literario (alternativo entre el reportaje periodístico, la novela, el libro de viaje e incluso la guía de viaje).

Creía Azorín que su obra ofrecía una guía de viaje que daba la bienvenida a todo tipo de turismo. En *Una hora de España*, Azorín se mostraba como un típico español hospitalario que daba la bienvenida a sus lectores, a quienes llamaba «viajeros», y con los que interactuaba en la obra. Como en «Palacios, ruinas», donde dice: «Viajero: es la hora de meditar ante las ruinas, y este paredón ruinoso de un palacio que fué, aquí en la campiña solitaria, nos da tema para nuestras meditaciones» (UNA: 96). Téngase en cuenta que el concepto de viajero aquí también incluye el de peregrino. España tiene un importante patrimonio cultural de iglesias y catedrales católicas y es meta de fama mundial de las rutas peregrinas.

4.4.1.2 Guía de viaje espiritual de España

Azorín siempre ha sido bueno para despertar la curiosidad de los lectores.

Primero, repitió rutinariamente la mención de España, en la pintura, la historia, la danza o la literatura, con personajes icónicos y representaciones de cada ámbito. ¿Dónde está el flamenco? ¿Cómo es Don Juan? Este es el estereotipo de España a los ojos de la mayoría de los lectores extranjeros, pero Azorín no está interesado en presentar a España desde este lado, porque eso ya es un cliché de las notas y guías de viaje. Tales libros incluso limitan severamente la imaginación de los lectores y les impiden comprender la verdadera España.

Asimismo, Azorín, haciendo una guía de viaje más hospitalaria, les habla en voz baja a los lectores curiosos por saber: la belleza natural de España es magnífica y cautiva el corazón. Entre todo el continente europeo, España es el país increíblemente más diverso en paisajes naturales. Esa fisonomía no es de libro; pertenece a la vida real. Es un reino de un color verde muy vital que llega a poseer una agradable fragancia espiritual de la naturaleza.

Sin embargo, lo que se dijo antes no es la España más real y profunda. El generoso Azorín decide desvelar al lector un secreto, el aspecto más misterioso de este país, el más desconocido, incluso para muchos de sus habitantes: el alma de España.

Este es el aspecto más bello del país. No está en los lugares, sino en el corazón de la gente común. Si uno quiere saber más sobre España, debe dejar de lado al guía turístico, los centros de interés del turismo abarrotados de estereotipos, y acercarse a la vida cotidiana de los españoles. Percibir esta fisonomía de España presenta dificultad. Hay que sentirla con cuidado.

Por lo tanto, Dai Wangshu tradujo y citó en su diario en chino la guía de viaje espiritual de Azorín señalada en el prefacio de *Espagne*:

De hecho, las «caras» de España son diversas. (...)

No obstante, la más real, más profunda y, por lo tanto, más difícil de entender, es la tercera cara de España. Ésta es la esencia de España, alberga España entera y cuenta su historia en un lenguaje silencioso representado en la vida diaria y su alma perpetua. Ésta cara es tan humilde que escapa de tu atención, y tan silenciosa que casi se desvanece; sin embargo, si la observas pacientemente podrás llegar a comprender su esencia, más notable en los pequeños pueblos. Es decaída, trágica y real, sin gloria ni sueño.

Entras en una ciudad pequeña en la madrugada o por la tarde, deambulas por los estrechos callejones y en la tranquilidad profunda; la luz del sol cae desde una terraza con una puerta cerrada y alumbra una pequeña plaza cuadrada con pavimento empedrado. El silencio es imperturbable. El vocerío de los vendedores se pierde entre las calles y la campana de la iglesia cesa su resonar. Cruzas la pequeña plaza cuadrada y pasas por un taller cualquiera, una herrería, una carpintería o una curtiduría y paras para observar como los artesanos trabajan con vivo corazón, perseverancia y amor. Te paras delante de una casa, la puerta podrida, medio abierta, la aldaba llena de herrumbre, y el muro blanco encalado abigarrado y cubierto de moho. Por la rendija de la puerta, ves un jardín plagado de mala hierba y musgo. Aunque no entras, sientes que los dolorosos, tristes y fracasados deseos se tumban tranquilamente detrás del muro, puertas adentro. Dejas la casa atrás, las calles siguen tranquilas, una fuente murmura, dos o tres palomas baten las alas ruidosamente. Una anciana encorvada camina de la mano de una chica. La campana de la iglesia suena y se detiene perezosamente. Esta es la España más profunda, pero que posee el encanto para atraer el amor profundo de la gente. Y esta pequeña estación de Irún nos ha mostrado este misterio, ¿no?

(Zhang *trad.* 2016: 41-43).

Para comprender completamente la cara más profunda de España, como requisito previo necesario hay que conocer la esencia espiritual de este país, la filosofía clásica gregoromana y la tradición religiosa católica.

El pilar ideológico de España tiene su fundamento el estoicismo de la filosofía clásica grecoromana, que está inmerso en la tradición y rutina diaria de los españoles. En la concepción de la escuela estoica, la perfección de la vida consiste en que las personas sigan las leyes naturales. La naturaleza es de origen divino, y Dios es el creador de sus reglas por medio de su voluntad. «Los estoicos lo llaman Logos, en tanto que razón del Cosmos, y tiene un carácter divino: se identifica con un Dios panteísta, que a veces llaman Zeus, y es confundido, pues, con

la propia Naturaleza» (Sevilla Rodríguez, 1991: 20). Por lo tanto, el paisaje natural de España también posee el encanto del pensamiento espiritual: «En la naturaleza le atraen las particularidades raras, los casos peregrinos, las propiedades ocultas de las cosas. Celestina, la buena madre, era sin saberlo un poco filósofa natural. Todo el siglo XVI y todo el XVII está lleno de filósofos naturales. Han estudiado todos principalmente en Aristóteles, Plinio y Claudio Eliano» (de «La filosofía natural», UNA: 151).

En la esencia existencial de los españoles pervive el catolicismo. Obedecen su fe, y viven feliz. Sus almas tienen cualidades morales católicas. En el prólogo de *Espagne*, se dice que los españoles tratan sus oficios con «vivo corazón, perseverancia y amor». Trabajar con dedicación revela la forma de ser de una persona, que contribuye a la sociedad y ayuda al prójimo. El corazón de los españoles sigue el mandamiento de Jesucristo, que les manda la ley: «Amarás a tu prójimo como a ti mismo» (Mateo 22: 39).

Dai entiende que, para conocer la verdadera España, uno debe visitar su tierra, e ir a la ciudad a observar la vida real y conocer su pensamiento:

Y yo soy un peregrino de un viejo país de Oriente. Voy acompañando con este «desconocido huésped de hierro». Mi corazón está lleno del incienso de la piedad. He peregrinado hasta la tierra de mi sueño. Gente española bárbara, tierra española bárbara, no sintáis reservas hacia mí. Yo he venido humilde, cuidadoso, silencioso, solamente de paso por vuestra tierra. Compartiré un poco vuestro sol, vuestro sueño, vuestra preocupación y lamentación (1999b: 28).

Es una cita de la cuarta parte de *Viaje a España*, «Los ferrocarriles de España». En la parte final, Dai dice que ha llegado a España, con el corazón de peregrino. La palabra en chino «peregrino» *jinxiangke* (进香客) ya fue empleada por Dai para traducir *Una hora de España* de Azorín (ej. en «El que sabía los secretos», UNA: 21).

Finalmente, Dai pudo observar y sentir personalmente el espíritu español en su pueblo. En la estación de ferrocarril de Irún, según el vestido y el temperamento de las guardias, Dai observó que «eran una combinación de cartero, militar y funcionario de la Ópera de Pekín» (2016: 44). Él creía que eso reflejaba la cultura inclusiva de España. Dai empleó la «heterogeneidad» *boza* (驳杂) para describir la diversidad cultural en España por la constitución de las diferentes comunidades. Esa misma palabra es el título de un ensayo de *Una hora de España* de Azorín. En el texto original de «Heterogeneidad», Azorín explicó las diversas características culturales del alma española de esta manera: «La diversidad de reinos, tierras, regiones y ciudades en España es inmensa» UNA: 33). Y «la tierra es toda diversidad.

Puédanse gozar en España de todos los paisajes de Europa. (...) Es tan hermosa la llanura en que un macizo de pobos destaca en el azul, como las verdes y numerosas vegetaciones de Vasconia» (UNA: 36-37). Así que Dai realizó realmente una peregrinación por España basada en la guía espiritual proporcionada por Azorín.

Trajo Azorín de su gaya tierra mediterránea sensibilidad exquisita para apreciar y traducir la poesía de la naturaleza; depuró aquí su temperamento de artista, haciéndole más accesible a la belleza psicológica, que es la poesía de la humanidad; y cuando hubo peregrinado a través de las letras, en el espacio y en el tiempo, fué ya guía insuperable para cuantos quisieron adentrarse en el alma española, tan inexplorada hasta entonces por los literatos jóvenes, como los heleros polares o las selvas de los trópicos

Generoso guía espiritual, no cicerone mercenario. Lacónico y discreto, sin alardear jamás de erudición ni aturdir con su locuacidad, adoctrina y acompaña, sugiere los motivos de admiración, callando mientras se admira; hace llevadera la jornada fatigosa; vencedor siempre de la desesperanza y el desánimo, porque divisa y anuncia desde muy lejos el humo de hogar en paraje solitario, la lucecita de albergue humano en noche tenebrosa, el destello de faro entre los arrecifes, cuantos signos revelan la proximidad tranquilizadora de aliados naturales contra las fuerzas hostiles que, a veces, cercan y acosan al viajero. (leído el discurso de *Una hora de España* ante la Real Academia Española 1924: 112).

4.4.1.3 Reportaje periodístico de *Los ferrocarriles españoles*

«...fue la apertura del camino de Irún

España lo llora,

y Dios quiera que no lo lloren en adelante»

— Azorín, CAS: 32.

En la segunda parte del diario de viaje, «Un día en Burdeos», Dai paseó por esta ciudad cerca de la frontera de Francia, pensando en la historia y el futuro de tres países: Francia, España y China.

Este aparente ensayo sobre el paseo descansado en la ciudad francesa en realidad tiene una profunda reflexión del autor sobre la historia del país.

Burdeos es famoso por sus viñedos, con vinos fragantes de catar, pero es una zona cuyo pilar de la economía es la agricultura vitivinícola, distante de la industria. Burdeos está más cerca de la frontera con España que de la capital del país, casi está en la mitad del camino entre

París y Madrid. Debido a la transferencia de trenes, Dai pudo pasar en esta ciudad francesa un día y luego tomar el tren nocturno a España al día siguiente. Durante esta corta estadía, el enfoque de Dai no está en las atracciones turísticas de la ciudad, sino en sus cambios históricos. Primero, Dai recordó que, según *Voyage en Espagne (Viaje a España, 1843)* en el viaje del escritor Théophile Gautier, hace 100 años, en el estado salvaje de 1840, en el hotel Nantes, «hotel de chinches», aún se encuentra en Burdeos el chantaje, los ladrones o el asesinato. Pasado un siglo, el ambiente es civilizado y confortable, casi tan desarrollado como el resto de Francia en general. Además, Dai señaló un detalle: Théophile Gautier en sus notas de viaje escribió que en 1840 la librería de Burdeos tenía libros en español. Pero Dai ya no vio ningún libro en español en los escaparates de librerías.

Esto parece implicar que en 1934 la influencia de la cultura refleja una disparidad de estatus internacional entre Francia y España cada vez más prominente. La primera era mucho más alta que la segunda en esa época.

En la siguiente parte del diario, «En una estación fronteriza», Dai llega a Irún, el pueblecito vecino de los Pirineos de España. Al salir de la estación ferrocarril, España le brinda la primera impresión cuando el registrador del pasaporte de la taquilla le dice «España es un lugar encantador, no vas a querer volver tras tu estancia aquí» (Zhang trad. 2016: 40). Dai pensó: «Es verdad, España es un lugar encantador, incluso este inspector de pasaportes tiene su propio estilo adorable» (2016: 40). En Irún, con sus hombres y paisajes, el poeta chino sentía que «los dolores, tristezas y deseos fracasados se tumban tranquilamente detrás del muro, puertas adentro» (2016: 43). Los lugareños tienen una calidad espiritual casi por una inercia: «de vida humilde, quieta, perseverante y conformada, pero que posee el encanto para atraer el amor profundo de la gente» (2016: 43). Además de tales cualidades nobles, la España real «es decaída, trágica y real, sin gloria ni sueño» (2016: 42).

Frente a este declive del estilo español, que estaba en marcado contraste con la prosperidad de Francia, uno no puede evitar preguntarse, ¿cuál fue la razón? Al final de esta parte del diario, Dai sostiene el periódico *El sol* recién comprado, mirando los ferrocarriles brillantemente iluminados a la luz del sol madrugador. La respuesta puede estar aquí.

En la última parte del diario de viaje, Dai citó un total de más de diez párrafos sobre la historia de la construcción de ferrocarriles españoles de *Castilla* de Azorín, en tono de reportaje periodístico. Tantas citas y traducciones del contenido de la obra del mismo autor, sin el

formato de cita, son extremadamente raras en la trayectoria literaria de Dai. Una de las razones puede ser que a Dai le gustara tanto el estilo de escritura de Azorín que quería tener el encanto del escritor en su propia obra. La segunda razón puede ser que utilizara la construcción del tren en España para implicar y satirizar la realidad más profunda de la sociedad china. El rechazo de la ciencia y la tecnología llevó al atraso del estatus país dentro del orden internacional después de la Revolución Industrial. En comparación con la pobreza material, lo más trágico era cómo la gente trataba cosas nuevas y los estereotipos e ideas anticuadas.

1840 fue el año en que estallaron las Guerras de Opio anglo-chinas. Esta conflagración vino a confirmar cómo el retraso de China en ciencia y tecnología llevó al país a una rápida derrota militar. Desde entonces, el miedo y la amenaza de las guerras de agresión extranjera, obligó a China a aprender a caminar hacia la modernización.

Hemos notado que, en la segunda mitad del siglo XIX, España y China estaban satisfechas con su propia agricultura autosuficiente y mostraban una obstinada actitud de cierre de fronteras y puertos al ámbito internacional. La invención de la máquina de vapor, el predecesor del tren, simbolizó la primera Revolución Industrial y abrió la era en la que las máquinas reemplazarían el trabajo manual. Frente al tren, la actitud de los españoles conservadores era firme: «Mi opinión constante—exponía González Castejón—ha sido que nunca, por ningún estilo, debían allanarse los Pirineos; antes por el contrario, otros Pirineos encima son los que conviene poner» (CAS: 32). Dai tradujo al chino esta opinión en la última parte, «Los ferrocarriles españoles», de su diario de viaje (1999b: 26). Dai indicó el retraso de España en la construcción ferrocarril: «la vía de ferrocarril construida en 1848 entre Barcelona y Mataró y el otro tramo construido en 1851 entre Madrid y Aranjuez, consistió en solamente cumplir con la curiosidad» (1999b: 27). La curiosidad de probar la nueva tecnología se quedó encerrada dentro de España, que, suspicazmente, se resistió a construir ferrocarriles internacionales.

Es ridículo que, en la segunda mitad del siglo XIX, al igual que el imperio de España, la sociedad feudal de China, desde la corte hasta la gente común, tuvieron la misma opinión nacional ante el plan de construcción del ferrocarril: ambas naciones se opusieron decididamente a las nuevas tecnologías. A algunos les parecía que las facilidades de transporte iban a conllevar más guerras. Para otros, que el galope de los trenes iba a destruir la belleza natural del país. Hubo ferrocarriles en China que se habían construido a finales de la dinastía Qing, en un momento en que el gobierno de Qing era corrupto, conservador y autoritario. Sin

embargo, las reglas de los antepasados fueron inmovibles como las montañas y se negaron a aceptar cosas nuevas. Según Sui, la dinastía Qing consideraba los ferrocarriles y las locomotoras a vapor como «monstruos» y «fantasmas», surgidos de la revolución industrial en los países occidentales (1982: 54). La sugerencia de construir el ferrocarril provocó un mayor grupo de opositores en la corte. Estos funcionarios feudales preferían creer en el Feng-shui y eran reacios a creer en la ciencia y la tecnología. Creían que «los dioses de las montañas y los ríos están inquietos, y la sequía es fácil de mover», «qué tristeza ver el poste eléctrico. Nos tapamos los oídos al pasar los trenes» (1982: 54). Así, el plan de construir ferrocarril en este imperio feudal tuvo una muerte fatal.

En 1934, después de casi cien años, Dai descubrió en los ferrocarriles el símbolo de la tecnología moderna, el transporte y la comunicación. Lo que él pensó era la siguiente pregunta: ¿dónde estaría el futuro de la nueva China?

Dai opinaba como Azorín: aceptaba con alegría la llegada de la era del tren. Creía que el tren representa el viaje de la humanidad desde un pasado salvaje, primitivo, cerrado y antiguo hacia la civilización moderna: comunicación, globalización y paz.

Los trenes rompieron los límites geográficos de la vieja sociedad, su aparición marcó una nueva en los medios de transporte. El tren cambia y enriquece los paisajes naturales, favorece los cambios de ritmo y de espacio de vida, así como la conciencia del tiempo de la gente. Por ejemplo, hay hombres que cogen el tren para trabajar en un lugar alejado del barrio de su familia, y pueden viajar rápido por el continente en tren. Además, el silbato del tren es una sonata para abrir el día entre los pueblos y ciudades. Rápidamente, el tren se desplaza entre las sierras, cruzando los ríos. Este movimiento tecnológico en sí mismo es una especie de energía que aporta la colaboración y la unión de vivir humana, trayendo consigo la paz y prosperidad. Si algunos se preocupaban por el riesgo de guerra, Azorín propuso una solución:

Cuando ante el amago de una guerra — dice hoy el proletariado internacional — podamos hacer que cesen de marchar los trenes, la paz del mundo será un hecho. Los ferrocarriles serán la paz (CAS: 21).

Además, el tren contribuyó al cambio de la concepción artística y los temas en la literatura. El tren en sí también podía convertirse en un objeto poético y con espíritu literario moderno. Durante el día o la noche, entre las montañas y los ríos, los trenes que corrían por los rieles recién forjados entre las ciudades podían formar una imagen armoniosa y lírica con los paisajes naturales y sus gentes. A principios de los años 30, la actitud de los escritores de la

Escuela de Pekín hacia el tren era la misma que la de la dinastía Qing. Se negaban a ensalzar en sus obras la belleza de las nuevas urbes y la tecnología. Pero la nueva literatura no debía descarrilar de la vida y la civilización moderna. Cuando la tecnología moderna llegó a este antiguo país que una vez había desechado el cosmopolitismo, la literatura, al igual que la sociedad, se tuvo que adaptar a las novedades, en lugar de quedarse detrás. En el diario «Los ferrocarriles de España», Dai citó la imagen preciosa de la integración del tren con la vida humana, sin deformar la belleza de la naturaleza:

Allá en los confines del horizonte, aquellas lomas que destacan sobre el cielo diáfano han sido como cortadas con un cuchillo. Los rasga una honda y recta hendidura; por esa hendidura, sobre el suelo, se ven dos largas y brillantes barras de hierro que cruzan una junto á otra, paralelas, toda la campiña. De pronto aparece en el costado de las lomas una manchita negra: se mueve, adelanta rápidamente, va dejando en el cielo un largo manchón de humo. Ya avanza por la vaga. Ahora vemos un extraño carro de hierro con una chimenea que arroja una espesa humareda, y detrás de él una hilera de cajones negros con ventanitas; por las ventanitas se divisan muchas caras de hombres y mujeres. Todas las mañanas surge en la lejanía este negro carro con sus negros cajones, despidiendo penachos de humo, lanza agudos silbidos, corre vertiginosamente y se mete en uno de los arrabales de la ciudad (cita traducida en chino del ensayo «Una ciudad y un balcón» de *Castilla* de Azorín, 1912: 67).

Bian Zhilin, que al principio perteneció a la Escuela de Pekín y la Sociedad de la Luna Nueva de los años 20, después de 1932 estableció amistades con los escritores y poetas de la Escuela de Shanghái. Su ideario se acercó a la Sociedad Modernista. En la nueva creación de Bian, surgió la temática de los ferrocarriles. Por ejemplo, escribió el poema «la estación de ferrocarril» (1937), donde el poeta regresa a su ciudad natal en tren, expresa la evolución del concepto espacio-tiempo en relación con el viaje en tren, y se da cuenta de lo rápidos que son los desplazamientos de espacio, en menos tiempo que el tráfico en la antigüedad (Bian, 2002: 113).

El último poema de Xu Zhimo, en 1931, fue «El tren captó los rieles» («火车擒住轨»). Los temas relacionados con el tren eran imágenes que nunca existieron en la poesía clásica china, que había sido un enorme país agrícola. En la sociedad moderna, el tren estimuló la innovación de la escritura literaria, también alentó el progreso de la ideología social y es una parte indispensable del Movimiento de la Nueva Cultura.

4.4.2 Poesía pura

A mediados de los años treinta, hubo tres poetas chinos famosos que introdujeron la teoría de la Poesía Pura occidental en China. Son los representantes de la Sociedad Modernista de la nueva poesía china en este período: Liang Zongdai, Cao Baohua y Dai Wangshu (Gao, 2006: 128). Tradujeron las teorías literarias de poetas franceses como Baudelaire, Bremond y Valéry al chino. Sus métodos de traducción no son copias directas, sino que se basan en la comprensión de la teoría de la poesía pura, de acuerdo con las tradiciones culturales locales de China, inaugurando así un arte poético innovador.

En Francia, Liang Zongdai se hizo amigo de Paul Valéry alrededor de 1926. Liang visitó a menudo a Paul Valéry y estudió en su casa. Liang apreciaba mucho a Valéry, tradujo varios poemas suyos al chino y los envió de vuelta a *Ficción mensual* para darle a conocer en China. Valéry también apreció la amistad con el joven poeta chino, incluso prologó *Antología de poesía Tao Yuanming* traducida por Liang del chino al francés. En tal prólogo, Valéry elogió la poesía clásica china de Tao Yuanming: «sencilla», «pura en la esencia», «vemos cómo Tao observaba la naturaleza. Entró y se integró en la naturaleza, pero no quiso exponer sus sentimientos» (2003: 171).

El término de «poesía pura» en chino, apareció por primera vez en una carta escrita por el poeta de la Sociedad de Creación Mu Mutian, en el artículo «Habla de la poesía - una carta a Guo Moruo», que se publicó en marzo de 1926 en el no.1 del vol.1 de la revista *Mensual de Creación*. En este artículo, Mu Mutian comentó a Guo Moruo: «Lo que queremos es la poesía pura. Lo que queremos es el margen claro entre la poesía y la prosa» (Mu, 1985: 258).

Otro introductor chino de la poesía pura fue el poeta Cao Baohua (曹葆华, 1906-1978), graduado de la Universidad Tsinghua, que había colaborado con *Nueva Poesía*. Cao Baohua presentó la poesía pura de Valéry y Bremond en dos artículos, «Sobre la poesía pura» y «Poesía pura», recopilados en el compendio *La poética moderna* publicada por la prensa comercial en 1937. La concepción artística de la poética pura está cerca del «reino misterioso del misticismo», «comunicándose con Dios en la dicha plena del silencio» (1937: 196, 198).

Dai había prestado atención a la poesía pura y a la corriente de la poesía postsimbolismo (modernista – vanguardista) de Francia. Propuso el término “poesía pura” en el artículo «Hablando de la poética de Lin Geng y los cuartetos» (1936), enunciando que «los versos libres son la poesía pura que pide la musicalidad excepcional» (1999b: 168). De 1936 a 1937, Dai y

Liang Zongdai trabajaron juntos en *Nueva poesía* de Shanghái. En mayo de 1937, en el no.2 del vol.2 de *Nueva poesía*, Dai tradujo dos ensayos de Valéry del francés al chino. El original es un artículo sobre la teoría literaria publicado en la revista francesa *Tel Quel* en 1910 titulado «Literatura» (1999b: 557-567).

Cada uno de los poetas chinos referidos –Liang Zongdai, Cao Baohua y Dai Wangshu– tradujo e introdujo en China la poesía pura según su comprensión de la teoría poética de Paul Valéry y otros poetas occidentales, como Bremond y Pedro Salinas. Se puede ver que estos poetas no perseguían la traslación total de la tendencia occidental, sino tomar prestadas sus técnicas para lograr la innovación adaptada a la ideología cultural de China, a pesar de que los poetas chinos como Dai no excluyeron la filosofía y la religión occidental. Por ejemplo, en el poema simbolista «Pájaro en paraíso», Dai aludió a los personajes bíblicos de Adán y Eva.

Los poetas chinos de la nueva poesía, al escribir poesía pura, tenían que considerar dos cuestiones: la sensibilidad y el trasfondo cultural, y la métrica. (1) La concepción metafísica del mundo en China es diferente de la tradición cristiana. El confucianismo, el taoísmo, caracterizados por la unidad del cielo y el hombre, y el budismo constituyen un fondo filosófico y religioso que obviamente no es el mismo de Occidente. (2) En cuanto a la métrica, las características gráficas y fonéticas del idioma chino son distintas de las lenguas indoeuropeas. Por lo tanto, Dai y otros poetas chinos tenían sus propias opiniones y prácticas sobre la composición de la poesía pura en chino. Sobre todo, con respecto a la musicalidad de la poesía pura, Dai insistió en lo básico: que los poemas se entendieran por el público. El empleo de las palabras y la sintaxis correspondía a los hábitos del habla de la población moderna. Para él, la métrica musical de la poesía debe decidirse por el ritmo de la emoción, no por reglas fijas. Dai aceptó renovaciones estilísticas de la nueva poesía china como el verso libre y, a la vez, se opuso a la intangible distinción entre el verso y la prosa.

4.4.2.1 Intertexto con Azorín (1937): la mariposa nocturna

En ese período de estancia en Shanghái, Dai publicó en *Nueva poesía* y *Revista literaria* los poemas: «Dedicado a Kemu» (1936), «Pienso...» (1937), «Mariposa nocturna» (1937). Estos poemas revelan la meditación sobre la cuestión metafísica del budismo y el taoísmo. Esto también es consistente con la comprensión de Dai sobre la poesía pura, el deseo del alma y la luz eterna de fundirse en la unión definitiva con el mundo eterno, sobrenatural. En el poema

«Mariposa nocturna», el espíritu del poeta desecha las preocupaciones materiales y se transforma en polilla, o sea, la mariposa nocturna. Las mariposas nocturnas arden en el fuego, su cuerpo se quema. La mente entra al reino tranquilo del vacío del budismo, vislumbrando la verdad más elevada del cosmos en un instante. A nuestro juicio, el poema «Mariposa nocturna» de Dai se hace eco del tema de «La mariposa y la llama» de *Blanco en azul* de Azorín.

Justamente, en la primavera del 1935, viajando a Japón, el poeta Bian Zhilin compró *Blanco en azul* traducido al inglés con el título *The Sirens and other stories*. Más tarde, Bian le pidió a su amigo español que comprara el texto original del libro en Barcelona y tradujo varios cuentos de *Blanco en azul*, incluido «La mariposa y la llama». Entre 1936 y 1937, cuando Bian Zhilin y Dai Wangshu cofundaron *Nueva poesía* en Shanghái, por supuesto, fue inevitable que se intercambiaran algunas obras de Azorín, el autor preferido de ambos. Más tarde, ambos poetas chinos escribieron respectivamente un poema sobre el significado de la existencia de la vida, en torno a una conocida fábula china sobre una polilla que asalta el fuego. Dicha fábula coincidía con un motivo poético del Siglo de Oro español, intertextual a su vez con «La mariposa y la llama» de Azorín. Por tanto, se puede considerar que ese cuento de Azorín fue fuente de inspiración para la composición del poema «Mariposa nocturna» de Dai (1937). En la colección de cuentos *Blanco en azul*, el lenguaje poético es conciso y luminoso, rico en técnicas y habilidades vanguardistas. En «La mariposa y la llama», la poetisa protagonista explora la existencia del universo eterno al que aspira llegar el espíritu humano después de la muerte:

En la región del insondable misterio, la batalla ha terminado. De las dos fuerzas contrarias, enemigas, ha vencido una: la muerte. Desde la nebulosa – la nebulosa del planeta – acaso estaba dispuesto que una mujer ensoñadora, fina, delicada, romántica, había de vencer mil dificultades, mil obstáculos, que oponían a su muerte, para ir – como la mariposa a la llama – a buscar su fin a una placita llena de silencio, de paz, de sosiego, en la vieja ciudad (BLA: 173-174).

El cuento «La mariposa y la llama» cuenta que la poetisa protagonista Blanca Durán, una de las mujeres limpias, pulida y bellas, recuerda, suena, seducida por una plazoleta de León, imagina morbosa que allí tiene reservada la última parada de su destino fatal, el misterioso y maravilloso final, la muerte. ¿A París, a Madrid? Blanca Durán no tiene interés en ningún otro lugar, porque está clavada por la seducción de la muerte, todo el tiempo sueña con la muerte definitiva en una plazoleta concreta. Finalmente el sueño se convierte en realidad, termina la última purificación de su vida; como la valiente mariposa nocturna, la polilla, entrega su cuerpo a la llama. *La mariposa y la llama* tiene «el tema del destino y la existencia de dos planos: el

plano real y aquel otro, misterioso, que se teje ‘en los telares de la eternidad’ (este último cita Azorín del teatro áureo de Saavedra Fajardo)», según Vidal Ortuño (2007: 139). Hay más de un paralelismo; el propio poeta Dai se encarna a sí mismo en «Mariposa nocturna» (1937) frente a la destinada llama, de ahí que entre en el misterioso mundo del plano sobrenatural:

Baila alrededor de la luz redonda de la vela,
la mariposa nocturna baila en miserables ciclos,
estos seres celestiales en el destino del templo de incienso no habían pensado
en los insectos fallecidos, ni en las hojas finas en agonía.

Dicen que las mariposas nocturnas son los familiares fallecidos durante la siesta,
que han volado cruzando montañas enhiestas, atravesando las nubes y los árboles,
 viniendo aquí para consolar nuestra miseria,
o quizá los fallecidos nos echan de menos,
forzados por recuerdos inolvidables a salir de la tumba de silencio muerto para visitarnos.

Pero sé que ellas (las mariposas nocturnas) soy yo,
como sé que ellas (las mariposas nocturnas) usan las alas de pelusas de colores
para encubrir mi sombra,
hacen que mi sombra se quede en la oscuridad.
Esa devoción ha sido solo por una intención, no es un sueño,
justo aquel día me convertí en un fénix.

El día 26 de diciembre de 1936

Original publicado en el no.4 del vol.1 de *Nueva poesía* en enero de 1937.

La imagen del heroico sacrificio de «Mariposa nocturna» (1937), sucede en un templo, en el altar con las velas encendidas del «incienso». El poeta Dai asume la encarnación y la reencarnación en un ciclo de renacimiento budista. Según el comentario de Long Qingtao, «este tipo de insecto, la polilla, una especie la mariposa nocturna, no persigue a las flores que representan la vida viva, al revés, se fascina por la llama que insinúa lo siniestro de la muerte» (Dai, 1993: 289-290). Por instinto, los chinos al leer este poema de Dai, lo asocian a la expresión idiomática del chino *fei'e puhuo* (飞蛾扑火), que literalmente significa «la polilla, o sea la mariposa nocturna, se entrega al fuego por instinto». Parece aludir a «las personas que

cometen errores irrecuperables que se provocan la muerte como un acto voluntario»⁴⁶. Y, según la crítica de Long, el verso subrayado «ni en las hojas en agonía» evoca a las alusiones literarias antiguas de China, según las leyendas recopiladas en la obra clásica china *En busca de lo sagrado* (escrita hacia 266 d. C, colección de cuentos místicos sobre monstruos y demonios de los pueblos chinos) del autor Gan Bao, allí dice que las «hojas muertas» o podridas renacen en insectos, las hierbas podridas reviven en luciérnagas, las pajas muertas reviven en mariposas (1993: 290). Es el ciclo renovador de la vida, la reencarnación del budismo o la idea idéntica del eterno retorno de Nietzsche, presente en muchos escritos de Azorín (Vidal Ortuño, 2007: 159).

La segunda estrofa en «Mariposa nocturna» alude a una leyenda tradicional de China que cuenta la vuelta de los familiares fallecidos del mundo que no se permite conocer por los seres humanos; según Long, «el mundo fantasmal y el mundo real se comunican en un plano» (Dai, 1993: 290). Aquí Dai empleó una técnica surrealista, que el mundo de ensueño coexiste con la realidad durante la siesta.

En la última estrofa, su pensamiento le dirige a una conducta irracional, excitado por el ensueño, hasta que el poeta mismo es consciente de confundirse con una mariposa nocturna. El fuego le ayuda en el ciclo de *Samsara* del budismo, y llega a la reencarnación de una mariposa nocturna convertida «en un fénix» mediante la llama. Según la tradición china, fénix se usa a menudo para simbolizar un buen auspicio, y los fénix que vuelan juntos son símbolos de armonía y paz en el mundo.

Desde el primer verso hasta el último, este poema de Dai nos transmite «un tipo de felicidad en el desencanto de Sísifo», personaje de la mitología griega obligado a subir una y otra vez una piedra hasta la cima de la montaña (Zhang trad. 2016: 18). La mariposa nocturna, como Sísifo, cumple los ciclos de vida sabiendo que el resultado de su búsqueda es *nada*, el significado está en el procedimiento; el cumplimiento repetitivo de su destino, por la fuerza de la fe y la creencia, conlleva felicidad. Si retornamos al cuento «La mariposa y la llama» de Azorín, el título y el tema está asociados con un *Motivo poético del Siglo de Oro*:

⁴⁶ *Fei'e puhuo* (飞蛾扑火), expresión idiomática del chino, implica a «la muerte por instinto de la mariposa nocturna en la llama», según la consulta *online* en la web del *chengyu*.

La pervivencia del motivo de la atracción que siente la mariposa y la llama en el arte y las letras de Europa desde la Antigüedad Griega ha de relacionarse con el carácter paradójico del fenómeno a que se refiere. He aquí una criatura que, a diferencia de todas las demás, no procura perdurar en la vida, sino que busca la propia destrucción (Trueblood, 1977: 829).

Desde allí, hace notar que la quema material deriva en la depuración de alma, a la que pone en el lugar de alma-esposa según el matrimonio espiritual con Cristo del que habla Santa Teresa:

El gusano de seda, símbolo de la etapa ascética, en la que el «yo» del hombre es el protagonista, debe morir para dejar el protagonismo al «yo» del Cristo que transformará el gusano ascético en la mariposa mística mediante la oración de unión, cuya maduración será el matrimonio espiritual en el que «el alma-mariposa» se convertirá en «alma-esposa».

Gaston Etchegoyen, en su excelente ensayo sobre las fuentes literarias de Santa Teresa, publicado el año 1923, afirmó que «el delicado símbolo del gusano de seda no era familiar a los espirituales españoles del siglo XVI» Digamos que tampoco fue familiar a la tradición cristiana, que consideró más rico y fecundo el símbolo del Ave Fénix que renace de sus cenizas. Se aduce el texto de S. Basilio (siglo IV) en su centenario al Hexameron (es decir, a la obra de la creación en seis días) en el que se vale de lo que ha oído de un «gusano indio» (más bien era chino) para hablar de la resurrección...

(Trueblood, 1977: 829).

En otro poema, «Yo pienso...» (1937), el poeta Dai piensa en otra forma de existencia: la mariposa; o sea, la muerte del cuerpo y la eternidad del pensamiento. En vez de ser mariposa nocturna seducida por llama, esta vez, prefería ser la mariposa cautivada por la belleza de la flor. Ese poema, que finalizó el día 14 de marzo de 1937, se publicó en mayo del mismo año en *Nueva Poesía*. Esta vez, Dai realizó la metamorfosis en una mariposa ensoñada igual que el sueño del filósofo taoísta Zhuangzi:

Pienso, luego soy una mariposa...
 Muchos (miles de) años después, la llamada
 de la florecita – cruzando el vaho ilusorio de la nube –
 Viene para estimular mis vistosas alas

(Piñero Martínez *trad.* 2013: 228-229).

En cuatro líneas, en versos libres, provoca una imagen que cruza el espacio-tiempo del pasado hasta hoy, «miles de años después» (v.2). Por una llamada de la bella flor, el poeta mariposa durmiente despierta. Este poema está imbuido de complejos pensamientos filosóficos.

Hay una alusión literaria a «El sueño de Zhuangzi» *zhuangzhou mengdie* (庄周梦蝶), fábula que nos enseña sus meditaciones sobre que la vida es un sueño. En el mundo del ensueño, Zhuangzi soñó que se transformó en una mariposa. Tal mariposa volaba por el cielo en plena libertad. La mariposa no sabía quién era Zhuangzi. De repente, Zhuangzi despierta del sueño y se da cuenta de que la mariposa es él mismo. De ahí deriva en la idea filosófica taoísta: Zhuangzi no sabía si había sido una mariposa en su sueño o si, por el contrario, Zhuangzi mismo se hallaba en el sueño de la mariposa (Zhang, 1991: 45-46). Aparte de eso, por el título del poema «Yo pienso...», según Lin, Dai está centrando en el pensamiento el valor de la existencia humana, como René Descartes: «pienso, luego existo» (Dai, 1993: 296). Esa existencia, sin embargo, no está en un sujeto humano, sino en la *mariposa* y «su propósito, su objetivo, su consciencia de la superación espaciotemporal». La imagen de la mariposa y la flor sugieren la estética de la vida, que «termina en la eternidad de la belleza» (1993: 296).

4.5 Hong Kong (1938-1948): el exilio durante los años del desastre

Después de guerras que arrasaron el mundo y asolaron las ciudades en humo y ruinas, la humanidad tuvo que pasar por otra crisis de civilización, la Segunda Guerra Mundial. En 1938, Shanghái había caído, y las tropas japonesas invadieron todas las áreas excepto las zonas de concesión. Shanghái, una de las ciudades más prósperas de China fue rápidamente ocupada por Japón y reducida a una región aislada. La vida se volvió dura para la población de Shanghái. En marzo de ese año, hubo nevadas en esa ciudad del sur. Muchas personas vivían en la calle y pasaban hambre. Los padres que perdieron sus trabajos llevaron a sus hijos a las calles y sufrieron el frío. La economía general se desplomó y los pequeños comerciantes, como fruteros, buhoneros y otros, sin ningún tipo de ayuda, no vendían sus productos.



Ilustración 16: la ciudad Shanghái de China en el año 1938 ⁴⁷

En los años de guerra y el largo exilio, Dai podría haberse convertido en un auténtico poeta dedicado al arte por el arte. Pero la búsqueda de la poesía de Dai no estaba en la escapada espiritual, sino en la tierra mundana: la familia y la patria pacífica. Con todo eso, Dai escribiría letras preciosas. En el escritorio de su casa en Hong Kong, podían verse manuscritos de traducción, los poemas de Verhaeren, el Romancero de la Guerra Civil español y los ensayos

⁴⁷ Fotografía tomada por David Crook en abril del 1938 en Shanghái, consulta *online* en souhu.com.

de Azorín – «a Dai le gustaban mucho los ensayos de Azorín» (Wang, 1995: 121). Cuando Japón invadió Shanghái, Dai y Bian Zhilin supieron que en 1936 había estallado la Guerra Civil española, luego Azorín huyó a París llevando en su equipaje la obra de Montaigne (Bian trad. 1943: 3). En lo profundo de la guerra, la nutrición espiritual de Azorín fue humanidad frente a brutalidad, una vida pacífica y retirada en la naturaleza al modo de Montaigne. Poco después de estallar la Guerra Sino-japonesa el 7 de julio de 1937, el último número de *Nueva poesía* editada por Dai, recién entregado a la imprenta, acababa destruido en cenizas por la guerra. ¿Cuál sería el destino de los poetas de la nueva poesía china en los años del desastre?

Cuando Bian Zhilin huyó de Shanghái a otras ciudades de China, llevaba en la maleta los manuscritos de su traducción de *Pequeña colección de Azorín*. Dai no quería escribir una palabra para la llamada Esfera de Coprosperidad de la Gran Asia Oriental (Greater East Asia Co-Prosperity Sphere) bajo el control de Japón, y llevó a su esposa y a su hija mayor a Hong Kong en viaje marítimo en mayo de 1938. Dai no se olvidó de llevar un libro de Azorín, *Los pueblos*. Quizás la naturaleza ibérica y de los españoles que mantenían la perseverancia y el amor bajo cualquier circunstancia, próspera o adversa, resonaba en el espíritu de los dos literatos chinos.

En enero de 1937, la prensa comercial china publicó *Antología de novelas cortas de España* ⁴⁸, en la cual Dai, su recopilador y traductor, incluyó «Sarrió» y «La vida de un labrantín», de Azorín (Dai trad. 1937a: 185-193). Cuando la patria enfrentaba el momento más crítico ante las armas extranjeras, Dai mostró su espíritu de literato que se atrevía a asumir el compromiso social. Antes de partir de Shanghái a Hong Kong, Dai aceptó valientemente un trabajo: la traducción al chino de un libro completo sobre política turca, *La política moderna de Turquía*. El libro salió en Shanghái en noviembre de 1937. Arriesgándose a la censura política, Dai firmó con su nombre y prologó el libro con estas palabras:

El interés de Turquía en nuestra investigación es porque realmente tiene muchas similitudes con nuestro país: la pérdida de tierras, el atraso económico y cultural, la corrupción interna, la diplomacia débil y el imperialismo económico, política y cultural. La agresión, la pérdida del derecho nacional y la conclusión de tratados desiguales a nivel

⁴⁸ Incluye las novelas cortas: «Bella flor» de Fernán Caballero, «¡Adiós, Cordera!» de Clarín, «Nada menos que todo un hombre» y «La sima del secreto» de Unamuno, «El fardo» de Rubén Darío (cuento de *Azul...*), «El señor maestro» de Gabriel Miró, etc.

internacional, etc. Son todas manchas históricas que Turquía ha tenido y que nosotros también tenemos (Dai *trad.* 1937c: 1) ⁴⁹.

En el mismo año, el 15 de marzo, se lanzó en Shanghái la revista *Literatura y arte puros* editada por Xu Chi. Al seleccionar obra para entregar a la revista por encargo de su amigo Xu Chi, Dai Wangshu, pensando en Azorín y la gente común de las ciudades y pueblos españoles, sintió que el país estaba en peligro y la gente sufría. En el contexto de la regresión de la economía, la política y las creencias, ¿Los españoles que constituían la raíz de la sociedad, como el campesino, el artesano, el noble o el eclesiástico, qué actitud vital tenían para enfrentar las dificultades? Incluso si llegaran la pobreza y la muerte, frente a las adversidades, ellos mantenían su conformidad con el destino con las virtudes tradicionales y el alma inocente y caritativa.

4.5.1 Dai como traductor (1938): «El buen juez»

«Sino que Dios es el juez; a uno humilla y a otro ensalza»

—Salmos 75:7

«Y los cielos declaran su justicia, porque Dios mismo es el juez»

— Salmos 50:6

«El buen juez» (ensayo de *Los pueblos*) de Azorín traducido al chino por Dai Wangshu, apareció en el número de creación de *Pura literatura y arte*, en 1938 (Dai *trad.* 1938: 4-14). El original en español lo había escrito Azorín recién llegado a Madrid, y se publicó en dos partes, los días 6 y 8 de septiembre de 1904 en el diario *España*. «El buen juez» se refiere al apodo del magistrado francés Paul Magnaud:

Paul Magnaud (1850-1926), fue uno de los magistrados más importantes de su época. En 1904 se publicaron dos traducciones castellanas de las sentencias de Magnaud: la de Dionicio Díez Enríquez, titulada *Las sentencias del magistrado Magnaud reunidas y comentadas por Henry Leyret*, editada en Madrid y Reus, y la traducción que comenta aquí Azorín, de Ramón Pomés, que publicaron en Barcelona Carbonell y Esteva, con el

⁴⁹ (Texto original) 土耳其之引起我们研究的兴趣, 实在是因为它和我国有许多相似之处: 土地之丧失, 经济和文化之落后, 内政的腐败, 外交的庸弱, 帝国主义在经济上、政治上和文化上的侵略, 种种国权的丧失, 还有不平等条约的缔结等等, 都是土耳其有过而我们也有着的历史的污点 (Dai *trad.* 1937b: 1).

título *Novísimas sentencias del presidente Magnaud, recopilados y comentados por Enrique Leyret* (Gómez ed. Azorín, 1992b: 34).

El ensayo tiene el prólogo «Azorín, ¿quiere usted decir algo de *Sentencias del presidente Magnaud*?». ¿Es una crítica del periodista Azorín sobre la obra jurídica? No, tiene una trama de interés novelesco. En un pueblo manchego, un señor grueso ha leído en el periódico una recomendación de lectura: las *Sentencias del presidente Magnaud*. Compra ese libro y poco después ya tiene la cubierta llena de polvo. En la reunión del casino, el señor grueso regala las *Sentencias del presidente Magnaud* a su buen amigo el juez Don Alonso, quien se lo lleva a casa. Apenas conocía al autor. Al lado de los libros jurídicos españoles que Don Alonso tiene en el despacho, el librito regalado parece fuera de lugar. «Un vidente del alma de las cosas hubiera podido observar que entre este libro y los demás que había sobre la mesa se ha establecido súbitamente una corriente sorda y formidable de hostilidad» (PUE: 63). El único volumen cuyo espíritu puede comunicarse amistosamente con el librito es un clásico: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, con múltiples referencias a la justicia. El Quijote es el símbolo de la defensa del valor de la justicia y la verdad. El espíritu de Sancho Panza, juzgador insigne, «daba sus parabienes al espíritu de su ilustre sucedáneo el juez Magnaud» (PUE: 64).

La noche en que recibe el libro, Don Alonso se desvela por leer las *Sentencias del presidente Magnaud*. La belleza del pensamiento pone la luz de la moral sobre la oscuridad del ambiente depravado. La lectura de la noche anterior despierta a Don Alonso la conciencia del valor de la justicia, siendo él un buen juez:

(...) provoca un revuelo de extrañeza al dictar sentencia contra los intereses del poder y de su orden. Lo normal es darle la razón a la autoridad social, al rico, al que come caliente y duerme en un lecho de seda. Pero de pronto el buen juez de Azorín, después de la lectura oportuna de las sentencias del presidente Magnaud, se pone de parte del que sufre y decide que la justicia no se basa en cumplir a rajatabla las leyes, sino en reparar injusticias (García Montero, 2014).

El día siguiente, Don Alonso hace un acto valeroso. Dicta la sentencia en justicia, contrariamente a las leyes rígidas y anticuadas pautadas por la clase burocrática. Según Platón, «la justicia es por sí misma el bien más excelente del alma» (Platón, 1805: 297). Don Alonso es un juez y también un padre. Su adhesión a la justicia afecta a los pensamientos de quienes le rodean y embellece la ideología general de la sociedad.

Después de enfrentarse a las fuerzas malvadas de los poderosos tribunales, el juez Don Alonso habrá enojado a la autoridad, perderá su trabajo, será criticado por el público e incluso

se hallará en peligro debido a su decisión de defender la justicia. Pero Don Alonso nunca olvidará que una vez, en el tribunal, su pensamiento se encarnó en el clásico don Quijote, el caballero que, sin temor a las normas autoritarias, empuñando la espada de la justicia, luchó en defensa de la pureza del terreno judicial del país.

En la traducción al chino de «El buen juez», Dai hizo hincapié en las palabras clave en el último párrafo, «Belleza» y «Justicia», añadiéndoles comillas repetidamente:

- Ya sé -ha continuado don Alonso-, ya sé que a vosotras os preocupa lo que las gentes van diciendo. No se me oculta que la ciudad está alborotada; pero esto no es extraño. Sobre la tierra hay dos cosas grandes: la Justicia y la Belleza. La Belleza nos la ofrece espontáneamente la Naturaleza y la vemos también en el ser humano; mas la Justicia, si observamos todos los seres grandes y pequeños que pueblan la tierra, la veremos perpetuamente negada por la lucha formidable que todas las criaturas, aves, peces y mamíferos, mantienen entre sí. Por esto la Justicia, la Justicia pura, limpia de egoísmos, es una cosa tan rara, tan espléndida, tan divina que, cuando un átomo de ella descende sobre el mundo, los hombres se llenan de asombro y se alborotan. Ese es el motivo por lo que yo encuentro natural que si hoy ha bajado acaso sobre esta ciudad manchega una partícula de esta Justicia, anden sus habitantes escandalizados y trastornados.

- Y don Alonso ha sonreído, por última vez, con esa sonrisa extraordinaria, inmensa, que sólo le es dable contemplar a la humanidad cada dos o tres siglos...

(PUE: 76-77).

Cuando la patria sufrió la agresión extranjera, Dai, el poeta chino que insistió y difundió la belleza y la justicia en la guerra, se negó rotundamente a que su pluma sirviera al ejército japonés. A principios de 1938, Dai corría el riesgo de ser arrestado y encarcelado; pocos meses después, en mayo, tras publicar en marzo «El buen juez», tuvo que huir a Hong Kong ante el arresto masivo del gobierno japonés de un gran número de escritores que no habían sucumbido a su régimen colonial en Shanghái. Después de casi diez años de exilio, los años de guerra no pudieron darle al poeta un respiro. En 1942, Dai fue arrestado y encerrado en la prisión militar japonesa. Las duras condiciones carcelarias durante los meses de detención agravaron su asma, que, indirectamente, condujo al poeta a su muerte en 1950, a la edad de 45 años, debido al agravamiento de la enfermedad (Bei, 2003: 259).

4.5.2 Hong Kong en la Segunda Guerra Mundial (1938-1945)

Hong Kong, una próspera ciudad insular, se encuentra en la unión de Eurasia y el Océano Pacífico. Ha sido desde siempre una ciudad portuaria de importancia comercial entre Asia y el mundo. Hong Kong en 1938 todavía estaba bajo la administración británica y aún no había sufrido la agresión japonesa (hacía unos cien años, en 1840, había estallado la Guerra del Opio anglo-china, que terminaría con la derrota de China y la cesión de la isla de Hong Kong a Inglaterra). Después del estallido de la Segunda Guerra Mundial, muchos escritores chinos se exiliaron a Hong Kong. Dai Wangshu era en uno de ellos. Posteriormente, con su sólida reputación en los círculos literarios y artísticos chinos, dada su experiencia en edición literaria y su fama como excelente poeta, Dai obtuvo pronto trabajo como editor en el suplemento periódico *Constelación de Diario de la isla de estrella* («星島日報»), uno de los principales medios internacionales de Hong Kong. En la selección de manuscritos, Dai cargó las tintas con el tema de la resistencia contra Japón. Dai se unió a un grupo de escritores chinos con su misma voluntad, como Yu Dafu, Xu Chi, Shen Congwen, Bian Zhilin y Guo Moruo (Bei, 2003: 167), y en poco tiempo, *Constelación* llegó a ser una fortaleza de difusión de literatura antijaponesa. Sin embargo, la propaganda literaria de estos escritores no se abrió camino fácilmente. Según Bei Ta, «Antes de que Estados Unidos declarara la guerra a Japón en 1941, Gran Bretaña y Japón eran países amigos. Por lo que la parte británica (en Hong Kong) adoptó una actitud de espera y política de apaciguamiento contra el militarismo japonés. Las autoridades de Hong Kong controlaron estrictamente las palabras y las manifestaciones antijaponesas, estableciendo un equipo especial de acusación» (2003: 167).

En cuanto a la guerra, Dai tuvo plena confianza en el éxito de China. En *Diario de la isla de estrella*, justamente el día del año nuevo de 1939, Dai publicó su nuevo poema, «Bendición del día de Año Nuevo», diciendo a todos los lectores en Hong Kong: «El nuevo año revivifica nuestro poder. ¡Bendición! Nuestra gente, nuestra gente, gente dura, gente heroica, el sufrimiento traerá la libertad y liberación» (1999a: 140).

El 26 de marzo del mismo año, se estableció la sucursal de Hong Kong de la Asociación Anti-enemiga de China. Dai desempeñó las funciones de director y jefe del Departamento de Propaganda. También fue miembro del consejo editorial de la publicación interna, *Asociación Cultural* (Bei, 2003: 257). En julio del mismo año, Dai y Ai Qing cofundaron la revista poética *Cenit* (2003: 257).

En los primeros años del exilio en Hong Kong, Dai promovía su carrera literaria y tenía su vida asegurada. En la ciudad cosmopolita, junto al mar, con su puerto internacional, y con el hermoso paisaje natural de la sierra, bullían los negocios. La familia de Dai vivía en el barrio Terraza de Bachilleratos, junto con la mayoría de los escritores llegados a Hong Kong desde Shanghái: Ye Lingfeng, Xu Chi, Mu Shiying, Du Heng, Hu Lancheng, etc. (Wang, 1995: 118).

La Sra. Marty, que enseñaba francés en la Universidad de Hong Kong, apreciaba mucho el talento de Dai, y alquiló la segunda planta de un edificio frente al mar a la familia del poeta. El edificio era amplio y tenía patio. Dai y su esposa Mu Lijuan abrieron un pequeño huerto para cultivar verduras. Fuera fluía un manantial de agua de la sierra. Resultaba agradable el sonido acampanado de la corriente al caer. Durante los tiempos de ocio, Dai podía leer, escribir, invitar a amigos, o llevar a su hija a la playa. Vivían con mucha felicidad. En la encrucijada de la cuesta arriba de la calle, Dai puso un letrero de madera en el que daba nombre a su hogar en inglés: «Wood Brook» (1995: 118), nombre que aludía al seudónimo «El retirado en sierra y arroyo» *Linquan jusi* (林泉居士) que solía utilizar. Allí disfrutó el tiempo que vivió. Muchos años después, Dai aún recordaría Wood Brook en un poema: «Habíamos tenido una casa cómoda, / rodeada del compás de un manantial cristalino» (1999a: 164).

Los días de ensueño pasaron rápidamente. En junio de 1940, el hermano de Mu Lijuan, Mu Shiying, que trabajaba como agente del Gobierno Nacionalista de Nankín (el partido chino en servicio del poder japonés en China), fue asesinado de un disparo por agentes militares cuando paseaba en carruaje por las carreras de Shanghái. Sin ira ni dolor, Dai Wang le dijo a su esposa Mu Lijuan: «eres la hermana de un traidor, ¿por qué lloras?» (Bei, 2003: 222). Este incidente, junto a otras razones, hizo crecer la brecha entre los dos y que su relación se resintiese. Más tarde, el padre de Mu Lijuan enfermó gravemente y ella regresó a Shanghái. Dai se quedó solo en Hong Kong, y sus días volvieron a la soledad de su pasado juvenil. Escribió el poema «Mariposa blanca»: «Abre el libro; / Solitario; / Cierra las páginas / Solitario» (1999a: 302).

A medida que los asuntos se intensificaban día a día, en 1941 se agudizó la situación en el campo de batalla asiático en la Segunda Guerra Mundial. Estalló la Guerra del Pacífico. El ejército japonés atacó Hong Kong. El gobierno británico se enfocó en los frentes europeos y no atendió a la colonia. Pronto, el gobernador británico anunció que Hong Kong se rendía a Japón. Entonces comenzó el período de dominio japonés en Hong Kong, que se prolongaría hasta la rendición incondicional de Japón el 15 de agosto de 1945.

A finales de 1941, los ataques aéreos japoneses golpearon a Hong Kong. En una situación tan peligrosa, Dai, ignorando por completo su seguridad personal, no huyó e insistió en trabajar en *Diario de la isla de estrella*, a pesar de la ausencia de compañeros de trabajo. Al borde del peligro, Dai editó el nuevo poema de Xu Chi, titulado «Prefacio del Pacífico: ¡Muévete! ¡Hong Kong!» (Bei, 2003: 181).

En la primavera de 1942, Dai fue arrestado y encarcelado por el ejército japonés a causa de la difusión de ideología revolucionaria. En el ambiente húmedo de la mazmorra, Dai escribió los poemas más solemnes de su vida: «Uso mi palma incompleta», «El muro en la prisión», «Esperando» y «Escrito ocasional». Recibió la ayuda de algunos amigos y fue liberado de prisión hacia el mayo de 1942. Por entonces, la crisis matrimonial entre Dai y Mu Lijuan llegó a un punto irreversible. En un vano intento de restaurar su matrimonio, Dai incluso amenazó con suicidarse. Los dos disolvieron el matrimonio el 26 de enero de 1943 (2003: 258). Meses después, el 9 de mayo de 1943, Dai se casó con Yang Jing, que era 21 años más joven que él y a la que conoció poco después de salir de prisión. Al poco tiempo, Dai asumió el cargo de editor jefe del suplemento semanal de arte y literatura de *Diario de los chinos en ultramar* («*华侨日报·文艺周刊*»), el *suplemento de arte y literatura de Hong Kong* de *Diario de Hong Kong* («*香港日报·香港文艺*») y el suplemento de arte y literatura *El sol* del *Diario de Hong Kong* («*香港日报·日曜文艺*»).

4.5.3 Dai como traductor (1943-1948): *Los pueblos de Azorín* en los periódicos de Hong Kong

Después de ser liberado de la prisión, en el caótico y decadente Hong Kong bajo la conquista militar de Japón, Dai no olvidó la tierra soleada y rica en sueños que perduraba en su memoria: España. Como editor de periódicos y redactor jefe, Dai eligió traducir y publicar, los nueve ensayos de *Los pueblos* de Azorín y obras de otros escritores, como Emile Verhaeren, Serguéi Yesenin, Guillaume Apollinaire o Paul Eluara. También compuso varios poemas y realizó nuevas creaciones en prosa. Estos trabajos fueron publicados principalmente en los periódicos de Hong Kong y del resto del continente de China. Durante la ocupación japonesa en Hong Kong, la elección de traducción o tema creativo de Dai giraba en torno a la realidad social: los trabajadores y los pequeños artesanos. Incluso, imitó al romancero de guerra de Lorca y otros poetas españoles y escribió anónimamente unos romances antijaponeses fáciles

de entender que se popularizaron entre el pueblo de Hong Kong (Dai, 1999a: 147-148). En sus obras, se puede sentir que cuando el país estaba en crisis, Dai, como escritor, con mucha voluntad y confianza, creía que la patria conseguiría expulsar a los agresores y finalmente volvería a la paz.

El fervor de Dai por la obra de Azorín se evidencia en su estilo de escritura y el temperamento interno, además de en cierto paralelismo de sus ideas políticas y sociales en un entorno de guerra.

En primer lugar, los ensayos de Azorín fueron originalmente fruto de su trabajo periodístico. Como medio de comunicación en la sociedad moderna, las publicaciones periódicas tenían sus ventajas: la rapidez de difusión, la variedad de información, la amplitud de receptores lectores y los precios asequibles. En la primera mitad del siglo XX, los periódicos y las revistas reemplazaron progresivamente a los libros, siendo el mayor medio de comunicación literaria. La carrera de Dai en Hong Kong también fue la de editor y escritor de periódicos. El estilo y la perspectiva de observación social de las publicaciones periódicas de Azorín inspiraron la trayectoria del periodista Dai en Hong Kong.

En segundo lugar, Azorín, el autor de *Los pueblos*, describió el contexto social e histórico en declive en el que vivían los españoles entre finales del siglo XIX y principios del XX, después de la Guerra Hispano-estadounidense en 1898. Se centró en el microcosmos, en la gente común, su forma de vivir y de pensar. Los pensamientos religiosos occidentales tradicionales transmitidos en las obras azorinianas eran también las creencias cristianas introducidas en Hong Kong desde el período colonial británico. En principio, siendo la esencia espiritual de la humanidad, el pensamiento cristiano occidental se comunica con las ideas del confucianismo, el taoísmo y el budismo en que cree el pueblo chino; por ejemplo, en la búsqueda de la paz interior. Azorín y Dai eran consistentes: frente a la severa censura social, encontraron la manera de enseñar al público a ver la realidad social y cultivar el alma. Como resultado, sus obras están impregnadas de espíritu ideológico común, de las virtudes tradicionales del país. Además, el estilo Azorín es llano, su gramática es clara y correcta, sin perder la elegancia. Para los traductores chinos como Dai, Azorín era fácil de entender y traducir. Para los lectores comunes de periódicos y revistas chinas con un nivel educativo bajo, tampoco era difícil de comprender, lo que propiciaba el propósito de comunicarse de manera rápida y efectiva y descubrir la profunda sabiduría interna, el carácter espiritual y cultivado de sus obras.

Las traducciones seleccionadas de Dai de *Los pueblos* de Azorín que se publicaron en los periódicos y revistas chinos durante la Segunda Guerra Mundial son las siguientes:

Día 15 de marzo de 1938, «El buen juez» («好推事») en el no. 1 del vol. 1 de *Pura literatura y arte* («纯文艺»);

Día 25 de julio de 1943, «Una ciudad» («一座城») en el vol. 4 de *Charlas bajo la tormenta* («风雨谈»); (reaparece en el no. 90 en el suplemento literario del *Diario de Tianjin* («天津民国日报·文艺») día 18 de agosto de 1947);

En julio de 1943, «El grande hombre en el pueblo» («小城中的伟人») en *Pasado y Hoy* («古今»);

Día 12 de marzo de 1944, «Merceditas» (Siluetas de Zaldívar), «María» (Siluetas de Zaldívar) y «Los dos» (Siluetas de Urberuaga) en el suplemento literario semanal del *Diario de los chinos en ultramar* («华侨日报»);

Día 18 de junio de 1944, «La piedra gris» («灰色的石头») (En Loyola) en el suplemento literario semanal de *Diario de los chinos en ultramar* («华侨日报»);

Día 3 de diciembre de 1944, «María» («玛利亚») (Siluetas de Urberuaga) en el suplemento literario semanal de *Diario de los chinos en ultramar* («华侨日报»);

Día 17 de diciembre de 1944, «D. Bernardo» («倍拿尔陀爷») (Siluetas de Zaldívar) en el suplemento literario semanal de *Diario de los chinos en ultramar* («华侨日报»);

Día 30 de diciembre de 1944, «Los ojos de Aurelia» («阿蕾西亚的眼睛») (En Urberuaga) en *Reportaje semanal del público* («大众周报»)

Día 7 de enero de 1945, «Canduela» («刚杜艾拉») (Siluetas de Zaldívar) en el suplemento literario semanal de *Diario de los chinos en ultramar* («华侨日报»);

Tabla 18: Traducción de *Los pueblos* de Azorín realizada por Dai durante el exilio en Hong Kong 1938-1948 (Dai trad. 2013: 151-191).

A juzgar por las circunstancias sociales, las traducciones de *Los pueblos* que Dai publicó en periódicos y revistas, tenían un compromiso social. Estas traducciones aparecieron en Hong Kong y Shanghái. (1) En Hong Kong- *El suplemento semanal de arte y literatura* de *Diario de los chinos en ultramar* fue el periódico de referencia de la izquierda durante la Segunda Guerra Mundial. Otra publicación, *Reportaje semanal del público*, fue una revista literaria fundada en Hong Kong en abril de 1943 por Dai Wangshu y Ye Lingfeng, quien estaba comprometido en un trabajo clandestino secreto antijaponés: actuó en la Estación de Hong Kong como oficial de inteligencia especial de la Oficina Central de Investigación y Estadísticas del Partido Nacionalista de China. (2) En Shanghái- *Charlas bajo la tormenta*, fundada en abril

de 1943 y editada por Liu Yusheng (Li, 2013: I), fue una publicación literaria completa, representativa de la literatura del área ocupada de Shanghái, al igual que *Pasado y Hoy*, fundada en marzo de 1942 por Zhu Pu, con Zhou Li'an como editor en jefe. Según Li Shaohong, «a finales de 1942, el Gobierno Nacionalista de Wang Jingwei colaboró estrechamente con Japón para suprimir la opinión pública de Shanghái, fortalecer la regulación y controlar el mercado cultural. El mundo literario de Shanghái estaba relativamente deprimido» (2013: 1). A pesar de la censura, hasta el otoño de 1943, muchos escritores que habían abandonado la escritura retomaron la pluma, con lo que el ambiente literario en Shanghái se animó. «Durante este período, surgió un fenómeno literario en el ámbito de la prosa: la descripción de lo diminuto, de lo cotidiano, la nostalgia por el pasado y la historia miscelánea, evitando la política» (2013: 6). En ese momento, salió un gran número de revistas literarias, y muchos escritores pudieron reagruparse con la revista como centro. En tales revistas, escritores famosos como Zhou Zuoren, Ding Ling, Bing Xin, Bian Zhilin, Lin Yutang y la escritora Eileen Chang gozaron de gran popularidad. En noviembre de 1943, *Pasado y Hoy* publicó la obra de Eileen Chang «Extranjeros mirando la ópera de Pekín y otros».

4.5.3.1 El ensayo «Una ciudad» de Azorín: el viaje de libre vagar del taoísmo

Bajo la Segunda Guerra Mundial, «Una ciudad» de Azorín fue el primero seleccionado para *Charlas bajo la tormenta*, cuya editorial se encontraba en la zona conquistada por Japón en Shanghái. En 1947, acabada la guerra, Dai revisó de nuevo la traducción de dicho ensayo y la entregó al suplemento literario de *Diario de Tianjin*. Que un mismo artículo fuera publicado dos veces en diferentes publicaciones con un intervalo de tantos años, demuestra el valor que daba Dai a esta traducción.

En el original de «Una ciudad», Azorín aconseja a los visitantes que dejen sus guías de viaje, deambulen libremente y se sumerjan en la atmósfera cultural de la ciudad. Cuando sale el sol e ilumina el mundo, comienza un nuevo día. La gente hace amanecer. Todo está colmado de vigor. Esta ciudad también brilla con el encanto del pensamiento humano. Esto es Santander. Esta ciudad está en armonía con la unidad de la naturaleza y el hombre. Es decir, las personas y la naturaleza conviven en armonía y se combinan perfectamente. La ciudad tiene un soporte ideológico que la sustenta espiritualmente: la catedral. Los sacerdotes allí asumen la misión de heredar desde la antigüedad las ideas religiosas y humanísticas de esta tierra:

¿No os interesan los canónigos? Yo os aseguro que son interesantes: hay entre ellos una variedad grande. ¿Quién es éste de la cabeza fina, pelada, y de los ojos grandes, luminosos, que anda raudo, callado, con las manos sobre el pecho? ¿En qué viejo caserón vive? ¿Qué hace? ¿Cuáles son sus ideas? ¿Qué libros tiene en su estante? En una de las grandes catástrofes morales de la vida, ¿cuál sería su primera actitud, su primer ímpetu, su primer gesto? Tal vez vosotros, viéndole andar majestuoso, sigiloso, os figuráis tener delante uno de aquellos grandes psicólogos españoles –dominicos, agustinos, simples clérigos – que, como Fray Diego Murillo ó Fray Antonio Arbiol, escribieron tan sutiles tratados de cosas de la conciencia, que aun hoy, entre los grandes analíticos contemporáneos, no encuentran superiores... (PUE: 99).

Fuera de la iglesia, el mar azul es interminable, las olas se agitan, los barcos van y vienen, y las aves marinas vuelan por el cielo. ¿Cómo no despertará el ensueño de los transeúntes? En la traducción al chino de Dai de «Una ciudad» destaca particularmente que, basándose en su comprensión de la sensibilidad poética de Azorín, la traslada un poco a la filosofía oriental. Aquí penetra al reino poético de la antigüedad, acercándose a la fantasía antigua y primitiva, desde el sustrato del espíritu humano común a Oriente y Occidente:

PUE: 101

Y vosotros, absortos, sumidos en la penumbra, dejáis vagar libremente el espíritu. Y pensáis que esta Catedral de Santander, junto al muelle, frente á la implacable legión de barcos que van y vienen despreocupados por el planeta, es, en medio de tales tráfigos mundanos, como un oasis de la fe, de recogimiento, de la meditación y del dolor. Y ésta es la nota que á esta hora y en este lugar encontraréis aquí vosotros...

Dai trad. 2013: 153-154

而你呢，沉默在晦暗之中出了神，你一任心灵作着逍遥游。于是你想，这个和海岸相接，面对着大批来来往往无心于尘世的孤高的船只的桑当代尔的迦蓝，在这尘网之中是像一个信仰，凝思，默考和苦痛的绿洲一样。而这个便是你在此时此地所得到的感想...

Er ni ne, chenmo zai huian zhizhong chuleshen, ni yiren xinling zuozhe xiaoyaoyou. Yushi nixiang, zhege he haian xiangjie, mianduizhe dapi lailaiwangwang wuxin yu chenshi de gugao de chuanzhi de sangdangdaier de jialan, zaizhe chenwang zhizhong xiangshi yige xinyang, ningsi, mokao he gutong de lvzhou yiyang. Er zhege bianshi ni zai cishi cidi suo dedao de ganxiang...

(Y tú, callado en la penumbra ausente, tú dejas el espíritu que hace Viaje de Libre Vagar. Y piensas, esto que comparte el margen marino frente a los barcos con el corazón fuera del planeta mundano es el catedral de Santander, en la red mundanal, como una convicción, meditación, interrogación y un oasis doloroso. Y ésta es la reflexión sentimental que logras aquí ahora...)

Es la solemne catedral de Santander descrita por Azorín el vasto mar del norte de España. La poesía de Azorín soliviantó las olas inquietantes en la mente de Dai. La imaginación del traductor y poeta Dai estalló como un pájaro agitado y se elevó viajando por el cielo, encima del mar. Igual que Baudelaire, el autor de *Las flores del mal*, que estaba traduciendo al chino durante ese período, Dai tuvo la voluntad de transformarse en un «Albatros» que vuela sobre el océano en libertad, fuera de la realidad pesimista y nihilista, a un viaje ilimitado por el cielo: «Lejos del aire enfermo de miasmas, a volar, / (el albatros) se elevó purificándose en la atmósfera sublime» (Dai, 1999a: 612) –la traducción en chino del verso del poema «Albatros» de Baudelaire fue una bella traición al significado original – «¡Qué torpe es y qué débil este alado viajero! / Hace poco tan bello, ¡qué cómico y qué feo!» (vv. 9-10) (Baudelaire, 2003: 47). El viaje libre del ave, a Dai le recordó la filosofía taoísta clásica china de Zhuangzi, coetáneo de Zenón de Citio, pilar del estoicismo. El texto original de «Una ciudad» de Azorín habla de «vagar libremente el espíritu». Al traducir al chino este segmento, Dai lo sustituyó con el título de la obra clásica de Zhuangzi, «*Viaje de libre vagar*». Tal viaje es espiritual y metafísico:

En el oscuro y misterioso océano del Norte [no sea del Norte septentrional del mundo], vive un Pez llamado Kun. Su tamaño es tan inmenso que nadie sabe cuántos miles de estadios mide.

(Cuando le llega la hora de la Transmutación), el Pez se metamorfosea en el Ave conocida como Peng. El lomo del Peng es tan ancho que nadie sabe cuántos miles de estadios mide.

El Ave se eleva súbitamente y se aleja volando. He aquí que sus alas son tan grandes como nubes en el cielo. Mientras el océano se agita [con violentas tormentas de viento], el Ave se dispone a viajar al oscuro y misterioso océano del Sur. El océano del Sur es el lago del Cielo.

En el libro titulado *Qi xie*, que recoge extraños acontecimientos y cosas, se halla la siguiente descripción (del Ave): «cuando el Peng se dispone a partir hacia el oscuro y misterioso océano del Sur, empieza a agitar sus alas sobre la superficie del agua a lo largo de tres mil estadios. Seguidamente, se eleva en un torbellino hasta una altura de noventa mil estadios y sigue volando durante seis meses antes de descansar» (...).

Una cigarra y una pequeña colúmbida se burlaban del Ave, diciendo: «Cuando reunimos todas nuestras fuerzas para volar, alcanzamos un olmo o una encina. Pero (incluso en esos vuelos), no siempre lo conseguimos y caemos de nuevo al suelo. (Puede que sea de pequeña escala, pero nuestro vuelo también es vuelo]. ¿Para qué necesita (el Ave) elevarse a noventa mil estadios y viajar hacia el Sur?»

(Zhuangzi en *Daodejing*, traducido por Suárez Girard, en Izutsu 1997: 158, 160).

Podemos aprender de la parábola la «felicidad absoluta» y la «felicidad relativa», según la anotación de Feng Youlan a este cuento escrito por el filósofo taoísta Zhuangzi. Son el viaje

de las dos aves: «Uno (Peng) puede volar miles de millas, mientras que el otro (colúmbida) apenas puede alcanzar de un árbol a otro. Sin embargo, ambos son felices cuando cada uno hace lo que puede y le gusta hacer. Por lo tanto, no existe una uniformidad absoluta en la naturaleza de las cosas, ni hay ninguna necesidad de tal uniformidad» (Feng, 2015: 195) ⁵⁰. Las aves habían logrado la felicidad relativa, porque tenían dependencias. El ave Peng, tan grande, todavía necesita la ayuda del viento para volar.

El nivel más alto de *Viaje de libre vagar* no pide dependencia de nada, solo la libertad absoluta del espíritu al final conduciendo a la felicidad plena:

En cuanto al hombre (de absoluta libertad e independencia) que monta el curso natural del Cielo y la Tierra, controla a voluntad las seis formas elementales de la Naturaleza, vagando libremente por lo ilimitado, ¿de qué va a depender?

Por ello, se dice: el Hombre Extremo no tiene Ego (y por ello se adapta a todas las cosas y acontecimientos con infinita flexibilidad). El Hombre Divino no tiene mérito (porque no hace nada intencionadamente). El Hombre Sagrado no tiene fama (porque trasciende todos los valores mundanales) (1997: 161).

Según las ideas taoístas representadas por Zhuangzi, el hombre sabio (llamado también el hombre extremo o el hombre sagrado) verdaderamente libre, no está sujeto a los méritos mundanales. Sino que, se adapta a las reglas de la naturaleza y llega al estado de olvidar la división entre el objeto (mundo material) y el sujeto (mundo espiritual). El traductor Dai quería realizar *Viaje de libre vagar* de Zhuangzi. «El ‘libre vagar’ es una expresión simbólica de la absoluta libertad de la que disfruta el Hombre Perfecto en cualquier momento de su existencia» (1997: 160). El hombre sagrado logra la felicidad absoluta. Según Zhuangzi:

Lo que aquí dice Zhuangzi describe al hombre que ha alcanzado la felicidad absoluta. Él es el hombre perfecto, el hombre espiritual, el verdadero sabio. Él es absolutamente feliz, porque trasciende las distinciones ordinarias de las cosas. También trasciende la distinción entre el yo y el mundo, el «yo» y el «no-yo». Por lo tanto, no tiene yo. Él es uno con el Tao. El Tao no hace nada y, sin embargo, aquí no hay nada que no se haga. El Tao no hace nada y, por lo tanto, no tiene logros. El sabio es uno con el Tao y, por lo tanto, tampoco tiene logros. Puede gobernar el mundo entero, pero su gobierno consiste en dejar sola a la humanidad y dejar que todos ejerzan su propia habilidad natural plena y libremente. El Tao no tiene nombre, por lo que el sabio que es uno con el Tao también tiene menos nombre (Feng, 2015: 202-203) ⁵¹.

⁵⁰ (Texto original) «庄子·逍遥游» 篇里叙述大鹏和小鸟的故事。大鹏和小鸟的飞翔能力全然不同。大鹏能够扶摇直上九万里，小鸟甚至从一棵树飞到另一棵树都感到勉强。但是大鹏和小鸟各尽所能地飞翔时，都感到自己非常快乐。这说明，万物本性不是生来一致的，强求一致也并无必要 (2015: 195).

⁵¹ (Texto original) 庄子在这里描述了他理想中达到至乐的人，这是完美的人、心灵自由的人，真正的色横人。他能够纯然快乐，因为他超越了普通事物的界限，还超越了我与世界、我与非我、主观与客观的界限。这就是说，他超越了“我”，达到“无我”的境界，与道合一。道无为而无不为之，因为“无为”，所以“无

En cambio, para Azorín, autor de «Una ciudad», como un católico devoto, su alma está cautiva en la catedral. Su libertad sigue la adaptación del alma con las leyes del universo sobrenatural de la divinidad. La felicidad absoluta en la conciencia de Azorín tiende al estado espiritual a sentir lo absoluto según la mística ascética y el catolicismo.

Del mismo modo, el TT en chino de «Una ciudad» de Azorín también se traduce con conceptos de la cultura oriental como el budismo. El traductor Dai, por medio de la traducción, interpretó los conceptos relacionados del ascetismo en el texto original de Azorín y los cambió ligeramente para que se ajustaran a la cultura oriental. La expresión original «tráfigos mundanos» está traducida al chino como «la red mundanal», *chenwang* (尘网). Según el diccionario del chino de consulta online *Guoxuedashi*, la expresión se refiere a las diversas restricciones seculares que las personas tienen en la sociedad, como los peces en la red, por lo que se llama la red mundanal. En el pasado, los religiosos chinos o las personas que pensaban que eran puras consideraban el mundo real como una trampa. Además, los barcos navegando en el espacio marítimo frente a la catedral de Santander, en el texto original están «despreocupados por el planeta», se personifican en los ascetas, que se alejan de las comodidades materiales de la sociedad y enlazan con la naturaleza. En el texto traducido, Dai añade el mérito a los barcos, elogiándoles que son «dignos» y alabando en ellos que no ensucian la sociedad ni pierden la dignidad. La traducción de Dai, con la expresión «con el corazón fuera del planeta mundano» *wuxin yu chenshi* (无心于尘世), intertextualiza con los versos del religioso Pang Yun (de la dinastía Tang de China) de la escuela Zen del budismo – «si no uno tiene el corazón en todas las cosas, no le importa las molestias del todo» *Dan zi wuxin yu wanwu, hefang wanwu chang weirao* (但自无心于万物，何妨万物常围绕) (He, 1996: 171). Según He, uno no tiene voluntad si es guiado por el mundo material y sus representaciones; excluyendo el deseo por las comodidades materiales, puede mantener la limpieza del corazón (1996: 171). Eso es lo que ha dicho el budismo de la conciencia, que no vive en la nada (todas las cosas son representaciones del corazón).

功”; 圣人与道合而为一，因此也“无功”。圣人治天下，就是让世人自由自在，自由充分地发挥所有的才能。道“无名”，圣人与道合一，因此也“无名” (2015: 202-203).

4.5.3.2 Moral estoica

Excepto «El gran hombre en el pueblo», que apareció en *Pasado y hoy* en 1943, y «Los ojos de Aurelia», en *Reportaje semanal del público* en 1944, todos los demás ensayos del original *Los pueblos* seleccionados, salieron en el suplemento literario del periódico de izquierdas de Hong Kong *Diario de los chinos en ultramar*, del que era editor jefe Dai Wangshu. Incluye los siguientes títulos: «Merceditas», «María» (subtítulo de *Siluetas de Zaldívar*), «Los dos», «La piedra gris», «María» (subtítulo del *Siluetas de Urberuaga*) y «Canduela».

Para Dai, la recopilación y la traducción de los ensayos de *Los pueblos* de Azorín tenía causas duales, basadas en sus preferencias sociopolíticas y en las estéticas y literarias. Antes de nada, siendo traductor y editor de un periódico de izquierdas, Dai debía lidiar con la dura censura política de Hong Kong durante el gobierno japonés, y considerar la recepción social y cultural de los lectores chinos. Alrededor de 1944, durante el período de ocupación japonesa, hubo varias persecuciones y muertes chinas locales (el ejército japonés confinó a unos cuatrocientos chinos en el islote Luo Zhou dejándoles solos hasta murieron de hambre, según Ye, 2018), así como cortes de energía a gran escala y otros castigos. La atmósfera social en general se deprimió. Dai tuvo en cuenta el estado anímico del público de Hong Kong y consideró qué tipo de mensajes sociales recibía la gente a través de los suplementos literarios de los periódicos. Además, Dai exploró constantemente la construcción de la estética poética china. El día 6 de febrero de 1944, en *Diario de los chinos en ultramar*, Dai publicó sus reflexiones sobre creación poética de los últimos años, entre las que salió a la luz el famoso artículo «Notas sobre la poética» («诗论零札»). En él, Dai citó algunos principios de *Teorema* y *Teoría literaria* del poeta francés Paul Valéry. En ese artículo sobre la poética, Dai remachó: «El ritmo de la poesía no debe ser superficial. No debería existir en la superficie de la restricción fonológica del verso, sino en el ritmo de la sensibilidad» (Dai, 1999b: 188). Hasta cierto punto, la idea de la estilística poética de Dai coincide con la estilística de la prosa de Azorín, de sensibilidad poética pero no apegada a la forma de verso. Por lo tanto, combinando los factores del motivo sociopolítico y del arte poético, Dai se dedicó a traducir al chino ciertos ensayos de Azorín. Las frases breves y sencillas en chino correspondían a la textura del original en español, pura y cristalizada. A través de ellos, se transmitió al pueblo chino en la adversidad la base de la filosofía de vida española, que era bastante útil para mantener la tranquilidad y conseguir la felicidad: la moral.

¿Cómo es la moral de los españoles en *Los pueblos*? En el declive social, aman la limpieza y la simplicidad. Materialmente, se asientan en condiciones objetivas y en un entorno natural. Viven espiritualmente de acuerdo con la naturaleza, y tienen la cualidad moral de amarse a sí mismos como al prójimo. El ser y vivir de los españoles en *Los pueblos* encaja con el espíritu del estoicismo; tienen mentalmente libertad y tranquilidad. Según Diógenes Laercio:

Zenón, en su libro *Sobre la naturaleza del hombre*, fue el primero en establecer como fundamento (del bien) el vivir conforme a la naturaleza...E igualmente Cleantes en su libro *Sobre el placer*...Pues nuestras naturalezas son partes de la naturaleza del Todo. Por esa razón el fundamento consiste en vivir conforme a la naturaleza, lo que es vivir según la naturaleza de uno mismo y la de todas las cosas... Crisipo entiende la naturaleza con la que es necesario vivir en conformidad como la naturaleza humana común e individual. Cleantes, en cambio, toma la naturaleza a la que hay que adecuarse como la naturaleza humana común solamente, y no la particular.

(Cita de Sevilla Rodríguez, 1991: 23).

En «El gran hombre en el pueblo», Emilio Castelar vivía en el ocaso. La muerte se le aproximaba. La ropa estaba limpia. La casa estaba ordenada. Él amaba la naturaleza. Seguía leyendo y reflexionando sobre obras clásicas como Santa Teresa. El alma de Emilio Castelar se aproximaba a la divinidad detrás de la vida. «¿Comprendéis cómo, llevados por el secreto destino de nuestra vida, un egregio panteísta no podía pasar los últimos días sosegados de su vivir sino en esta tierra levantina – Grecia moderna –, donde las cosas hallan su síntesis?» (PUE: 113).

En el subtítulo «Merceditas» de *Siluetas de Zaldívar*, se retrata a la muchacha cubana de clase baja. «Merceditas es una cubana dulce, suave, inteligente, afectuosa...» (PUE: 183). Su canción salida del alma contagiaba a las condesitas lozanas sentadas en un ángulo del diván. Estaban «silenciosas, como sugestionadas por esta otra aristocracia imperecedera del corazón y de la inteligencia» (PUE: 184).

En el subtítulo «María», ella es una mujer corriente de Zaldívar. Su silueta representa la típica esposa ideal. Ante los problemas económicos como la incapacidad de pagar las cuentas de la familia, ella contribuiría con el dinero que iba ahorrando. Siendo figura de la familia, ella tiene virtudes de moderación y tolerancia.

En «En Loyola», con el subtítulo «La piedra gris», alude a la casa solar de San Ignacio de Loyola, líder religioso durante la Contrarreforma. A través de objetos cotidianos como los libros de oraciones guardados en el monasterio, los visitantes aún pueden sentir la conciencia del jesuita que una vez vivió aquí, y pueden percibir su espíritu místico. «Los retablos, las

columnas, las pinturas, las lamparillas, los cortinajes, las horribas vidrieras de colores han traído un ambiente de piedad y de religiosidad femenina, blanduzca y anodina, á este paraje donde habitara un temperamento férreo, indomable, audaz, incontrastable» (PUE: 125).

El subtítulo «María» es una de las *Siluetas de Urberuaga*. «María es la nota jovial del balneario» (PUE: 193). Tiene en ella las características de la mujer bilbaína y la belleza fuerte y severa, el ímpetu y el imperio. Siendo viuda, en sus acciones exudaba una luz temperamental. Se sentía «cierta placidez, cierta majestad, cierto sosiego en que se trasluce tal vez desencanto infinito» (PUE: 198).

En el subtítulo «Don Bernardo», Azorín retrata un señor mayor de Zaldívar. Es terco y habla en voz alta. A menudo grita en la mesa redonda. El símbolo de la vitalidad y longevidad de don Bernardo es «un tremendo roten, que más bien semeja el tronco gigantesco de un árbol» (PUE: 182). El hombre, como un artesano, «ha ido haciendo con su corteza, con la navaja, mil pintorescos círculos y arabescos» (PUE: 182). Después de la comida, don Bernardo sale de la casa con el apoyo de una pértiga colosal, «con sus ojuelos microscópicos, con su cara encendida, con su barbilla blanca como un fauno, solitario, feroz...» (PUE: 183). El viejo es muy viejo. Sin embargo, su sonido agudo y alarmante transmite una vitalidad no menor que la de los jóvenes. Está mayor y vive sano. El traductor chino Dai modificó el sitio al que va el señor mayor después de la comida, del «fronda» en español al «casino» en chino. Así la traducción enfatizó que don Bernardo está feliz de vivir y amar la vida.

Los españoles pasaron la guerra hispano-estadounidense en 1898, la pandemia en 1919, la guerra civil española de 1936 a 1939... no parecía haber nada bueno que esperar de la vida. Millares de españoles encontraron desgracias, pobreza y declive socioeconómico. Algunos estaban enfermos o iban a morir. Pero si observamos a los españoles que describe Azorín, trabajan diligentemente, sin olvidar el sentido del humor, adherido a la moral. Vivían con felicidad y armonía en tierra española.

Incluso en «Los dos», Azorín observó a una pareja que, con el tiempo, perdieron sus sentimientos en la relación. Se convirtieron en siluetas de recorte, sin color ni emoción, al igual que Dai con su exesposa Mu Lijuan. Los dos tenían personalidades diferentes. La brecha era cada vez mayor, y finalmente se divorciaron. Pero en este ensayo, Azorín trató de comprender esa pareja desconocida, detectó cuidadosamente los conflictos entre sus sentimientos y el silencio final, pensando en la posición de los demás. Eso es una manifestación de amor. Al

traducir los ensayos de Azorín, Dai respondió a su preocupación social tratando de inspirar a los lectores chinos: los españoles defienden la moral, viven bien y con amor, encontrando así la felicidad; podemos hacer lo mismo.

4.5.4 Intertexto con Azorín (1945-1946): el umbrío del hogar y la librería

La intertextualidad según Kristeva y Riffaterre, en un nivel global «o de conjunto (el intertexto satura todo el texto)», es hipertextualidad, y, en un nivel parcial «o de fragmento o detalle», la ‘imitación seria’ se define como un texto hecho con una ‘imitación estilística’, cuya «función dominante es el homenaje admirativo y la continuación de obras inacabadas» (Quintana Docio, 1990: 171,177). Dos grupos de prosas breves publicadas por Dai Wangshu en periódicos y revistas de Hong Kong tienen intertextualidad con la traducción de Azorín en el estilo y el tema.

El primer grupo, titulado *Escritos varios sobre la vida en las montañas* («山居杂缀»), publicado originalmente en el no. 8 de *Diario de la isla de estrella* el 8 de julio de 1945, incluye cuatro prosas breves con sensibilidad poética: «Viento de las montañas», «Lluvia», «Árbol» y «Jardín Perdido» (Zhang trad. 2006: 59). El trasfondo social al escribir estos ensayos es el final del período de ocupación japonesa en Hong Kong. Dai y Yang Jing llevan dos años casados y han tenido dos hijas. La familia se ha trasladado a un piso de la calle más alta del distrito central de Hong Kong. Hay una montaña frente a su nuevo piso y un edificio alto en la parte de atrás. La escasez del sol hace a Dai echar de menos el pasado Wood Brook, especialmente la parcela del huerto y la vista al mar de la casa vieja. En Wood Brook, Dai vivía retirado como un campesino, al modo del poeta Tao Yuanming. En un rincón de la tierra de la casa, Dai y su exesposa, habían plantado un huerto para cultivar verduras frescas. En la casa nueva, sin su propio patio, ya no es posible. Por la nostalgia de la vida rural de Wood Brook, Dai escribe el «Jardín perdido» (o, mejor, «Huerto perdido»). En este artículo, Dai reescribió algunos párrafos de «Vida de un labrantín» de Azorín, que se intertextualiza de forma innovadora.

En el segundo grupo, hay tres ensayos sobre librerías y casetas de venta de libros. Con su experiencia personal, Dai plasmó sus impresiones sobre los estilos de ferias de libros y librerías de diferentes ciudades que había visitado. El amor de Dai y Azorín por la lectura y su interés por visitar las librerías eran compartidos. Dai aludió a Azorín en su artículo sobre la librería y citó ciertos párrafos de «Feria del libro». Como resultado, Dai y Azorín, según los

comentarios comparativos de las librerías de Madrid y París, interactúan en la escritura a través de la conexión intertextual.

En estos ensayos sobre librería, el genio de la poesía de Dai es evidente. Era un turista que visitó librerías y mercados de libros en tres ciudades (Madrid, París, Hong Kong), con ambientes culturales peculiares. ¿Cómo el poeta oriental, apasionado por la lectura, no iba a compartir este placer con los lectores? En sus escritos se adelanta a su curiosidad: ¿dónde consiguió los libros?; ¿cuáles fueron los títulos atractivos? En las librerías o en las casetas de libros de lance, se encuentran los clásicos cubiertos de polvareda, los libros de ocasión y las mejores gangas, incluso las promociones particulares del propietario de la tienda. Todo ello proporcionó claridad a las preferencias literarias de los lectores y las últimas tendencias en su actual ambiente literario. Con un lenguaje humorístico y lúcido, Dai evaluó el paisaje natural y el espíritu cultural particular de cada una de estas tres ciudades de tanta significación literaria y artística internacional.

«Los puestos de libros de París» («巴黎的书摊») apareció en el no. 45 de la revista *El viento de cosmos* («宇宙风»), que presidía el famoso escritor Lin Yutang (林语堂, 1895-1976), el 16 de julio de 1937 en Shanghái. «El mercado de libros usados de Hong Kong» («香港的旧书市»), en *Periódico semanal de las noticias*, sin que nos conste la fecha de publicación, y «La feria del libro de Madrid» («记马德里的书市») en el no. 3 del vol. 5 de *La primavera y el otoño de la literatura y el arte*, en noviembre de 1946 (Zhang trad. 2016: 19, 45, 54). *La primavera y el otoño de la literatura y el arte* fue el baluarte de difusión ideológica de Shanghái durante la Guerra Anti-Japonesa que inspiró a un gran número de jóvenes literarios y artísticos para luchar contra la agresión extranjera en ese momento.

4.5.4.1 Escritos varios sobre la vida en las montañas (1945)

Dai tenía un hogar del recuerdo. Era un espacio en retiro donde podía calmar y relajarse de las preocupaciones, un lugar donde el alma podía habitar. En los años difíciles de la guerra, pensar en ello le aliviaba la nostalgia del poeta en los largos tiempos alejado de su pueblo natal.

Cuando Dai acababa de llegar a Hong Kong, hubo un breve periodo de paz en el mundo exterior. La casa Wood Brook estaba frente al mar, goteando agua de manantial y flores perfumadas de la naturaleza, y acogiendo un jardín con huerto. La familia paseaba por la playa

hasta el atardecer. Los días de Wood Brook imprimieron una estampa eterna en el corazón de Dai. Aún con su esposa actual, Yang Jing, no podía borrar los recuerdos felices del pasado en Wood Brook. La frustración del amor, especialmente la infidelidad de su mujer abrió una herida difícil de curar en el corazón de este poeta sensible y sentimental. Tanto en el caso de Shi Jiangnian, su primer amor traicionado, como en el divorcio de Mu Lijuan, en ambas ocasiones fue la mujer quien propuso romper la relación. Dai era reacio y amenazó con suicidarse, pero finalmente todo se saldó con la separación. Los ensayos y diarios son registros de sus recuerdos tristes y nostálgicos. La literatura le hizo reflexionar para superar la decepción por ambas separaciones y hallar una salida para el alma. En el proceso de convertir sus sentimientos en palabras, Dai comprendió empáticamente la decisión de sus amantes de separarse y abrazó el pasado con amor. Sus palabras memorables tienen una melancolía por el paso del tiempo y destilan dulzura.

En la parte «Árbol» de *Escritos varios sobre la vida en las montañas*, Dai escribió: «Junto a la puerta, antes había un árbol de la seda. El último otoño, aún recogí su larga flor para mi hija. El árbol creció elegante en aquel lugar, abriendo su imponente dosel de hojas lozanas y verdes, que nos dieron su frescor; hojas en las que se depositaron nuestros sueños» (Zhang trad. 2016: 60). Un árbol simboliza la belleza del futuro y trae frescura a la familia en verano. Debajo del árbol se encuentra el afecto familiar. Con la expresión del árbol «dosel de hojas lozanas y verdes» está aludiendo a la obra *Recuerdos de la casa Xiangji* («项脊轩志») del prosista clásico chino Gui Youguang (归有光, 1507-1571), con cuya última frase intertextualiza: «Hay un árbol de níspero en el patio que fue plantado por mi esposa cuando ella murió y ahora está abriendo su imponente dosel de hojas» (Zhuo ed. 2019: 459-462) ⁵². El árbol en la casa es una imagen literaria: el árbol mantiene la memoria entre el escritor y su esposa, a pesar del transcurso del tiempo, la vida y la muerte como la distancia, lo inmóvil del amor.

En la parte «Jardín perdido», Dai recordó que cuando tuvo que mudarse de Wood Brook, no se perdió ni siquiera las herramientas utilizadas para cultivar el huertecito allí. Aunque estas herramientas agrícolas se habían enmohecido, Dai no quería deshacerse de ellas en su traslado y guardó estas herramientas en la azotea de la nueva casa porque formaban una esquina del espacio de su memoria:

⁵² (Texto original) 庭有枇杷树，吾妻死之年所手植也，今已亭亭如盖矣 (Zhuo ed. 2019: 459-462).

Dai, 1999b: 58

载在火车上和书籍一同搬来的耕具：锄头，铁耙，铲子，尖锄，除草耙，移植铲，灌溉壶等等，都冷落的被抛弃在天台上，都生了锈。

Zai zai huoche shang he shuji yitong banlai de chuju: chutou, tiepa, chanzi, jianchu, chucaopa, yizhichan, guangaihu dengdeng, dou lengluode bei paoqi zai tiantai shang, dou shengle xiu.

Los aperos de labranza que traje en el tren junto con mis libros: la azada, el rastrillo, la pala, el zapapico, el cultivador, la paleta, la regadera, etc, están ahora abandonados y enmohecidos en la azotea

(Zhang trad. 2006: 61).

En *Escritos varios sobre la vida en las montañas*, Dai recordó los días en que vivía en el Wood Brook recién llegado a Hong Kong. Cultivaba hortalizas con su esposa en el pequeño huerto, como un campesino chino tradicional. Dai labró felizmente en su propio campo natural, a la manera de «Vida de un labrantín» de Azorín. Desde la primera lectura de este ensayo (traducido en chino por su amigo Xu Xiacun) en 1929, Dai estuvo obsesionado durante mucho tiempo por la belleza poética de la vida rural en sosiego del labrantín en Azorín. Más tarde, Dai no pudo evitar volver a traducirlo, utilizando el seudónimo de Jiang Si, y lo publicó en la revista *Club de lecturas* de 1931. Incluso en 1937, cuando Dai editó en un volumen *La compilación de novelas cortas de España*, incluyó también «Vida de un labrantín» de Azorín. Se ve la preferencia de Dai por este ensayo. Ahora, al escribir «Jardín perdido» dentro de *Escritos varios sobre la vida en las montañas*, Dai imitó el estilo del ensayo azoriniano y reprodujo la imagen pastoral de la labor cotidiana del agricultor:

Dai, 1999b: 58

从此，我便面对山壁而居，而最使我怅惘的，特别是旧居的那一片小小的园子，那一片由我亲手拓荒，耕耘，施肥，播种，灌溉，收获过的贫瘠土地。

Congci, wo bian miandui shanbi er ju, er zui shiwo changwang de, tebie shi jiuju de nayipian xiaoxiao de yuanzi, na yipian youwo qinshou tuohuang, gengyun, shifei, bozhong, guangai, shouhuoguo de pinji tudi.

(Ahora vivo frente a las montañas y añoro con tristeza nostálgica mi antiguo huerto y la tierra árida que roturé, cultivé, fertilicé, sembré, regué y recolecté con mis propias manos.)

Si comparamos el párrafo de arriba citado con el original de «Vida de un labrantín» de Azorín traducido por Dai, es obvia la analogía en el tema y el estilo de ambos textos. Según «Vida de un labrantín», tanto en el TO y el TT, las acciones de labrar el campo del labrantín

están minuciosamente organizadas por yuxtaposición. El verbo está separado, con el frecuente uso de la coma, detallando así el modo de actuar y de trabajar del labrantín español en su tierra:

ESP: 103

En el entretanto, él sale al campo, labra, cava, poda los árboles, escarda, bina, estercola, cohecha, sacha, siega, trilla, rodriga los majuelos y las hortalizas, escarza tres o cuatro colmenas que posee.

Dai *trad.* 1931: 2

在这时间之中，他到田里去，他耕田，他掘地，他刈草，他垒地，他粪田，他除莠，他收获，他打麦，他搭葡萄藤和瓜棚，他耕种他自己所有的三四块地。

Zai zhe shijian zhizhong, ta dao tianli qu, ta gengtian, ta jue di, ta yicao, ta bendi, ta fentian, ta chuyou, ta shouhuo, ta damai, ta da putaoteng he guapeng, ta gengzhong ta ziji suoyou de san si kuaidi.

(Durante este tiempo, él fue al campo, él labró, él cavó el suelo, él escardó, él fertilizó la tierra, eliminó plantas indeseadas, él segó, él quitó las cáscaras del trigo, estableció viñas y cobertizo de melón, él cultivó las tres o cuatro parcelas propias.)

En Dai y Azorín resuena un espíritu literario común en el estilo y el tema. El entorno de vida de los agricultores está en la paz y la tranquilidad de la naturaleza. España y China eran históricamente dos países agrícolas. La tierra simboliza el espacio de existencia de un país y la dignidad espiritual del territorio. Hay una vinculación inseparable entre los campesinos y la tierra. Los campesinos están centrados en sus parcelas, labrando diligentemente, obteniendo sus frutos y suministrando los alimentos a la gente. Con el pago de tributos y otros ofrecimientos, los labradores son el sustento del país. El fomento del alma del campesino tiene sus raíces en la naturaleza pura. Los campesinos tienen la virtud de la diligencia y la simplicidad. Para Dai, la vida campesina se ajusta a las tradiciones culturales chinas, y concede gran importancia armonía a las leyes de la naturaleza propias del taoísmo y el confucianismo. Para Azorín, el papel del labrador corresponde a las ideas del estoicismo de la antigua cultura grecorromana, de la unidad del espíritu humano con la naturaleza. En «El pobre labrador», recopilado en *Una hora de España*, Azorín comentó que «la vida del campo es la verdadera vida. De todo dispone el labrador» (UNA: 169). La disimilitud es que en el ensayo de Dai sobre el Wood Brook, en la realidad social de la guerra, el mundo sosegado y tranquilo es un anhelo. Esta bella imagen pastoral del deseo también se refleja en otras creaciones poéticas del mismo período, como en los poemas «A mi hija mayor» (1944) y «Paso por la antigua residencia».

Pero, con el original de «Vida de un labrantín», Azorín insinúa la falta de la autoconciencia del labrador y su entumecimiento para luchar contra las desgracias y el desastre social.

4.5.4.2 *La feria del libro de Madrid* (1946)

Para Dai, las librerías y otros lugares donde comprar libros eran un tesoro de conocimiento inagotable que un editor y escritor no podía dejar de aprovechar, pese a que, para un universitario o un profesional de la literatura de bolsillo ligero, comprar libros sin moderación conduciría fácilmente a la estrechez económica. En las librerías y otros lugares de venta de libros, los amantes de la literatura pueden hallar materia de lectura y temas vivos y curiosos para escribir. En particular, como viajero en un país extranjero o visitante de otra ciudad, en una librería, el escritor registra nuevas impresiones, notas culturales del lugar y otras experiencias. Dai, dado el interés que le suscitó el tema de las librerías y los mercados de libros, le dedicó tres artículos: «Los puestos de libros de París» (1937), «La feria del libro de Madrid» (1946) y «El mercado de libros usados de Hong Kong» (s.f.). En el último artículo, Dai retrató la atmósfera de este mercado con tono satírico. Los puestos de libros estaban instalados en tiendas simples y toscas. Los propietarios de los puestos, en su mayoría, eran vendedores ambulantes que no conocían el valor del libro en venta. A menudo, libros de gran calidad se vendían a precios baratísimos, incluso al peso. Por ejemplo, *Las flores del mal* de Charles Baudelaire en edición de coleccionista junto con una antología de Arthur Rimbaud costaban solamente un dólar hongkonés.

¿Cómo pensó Dai en escribir sobre los puestos de libros? Como cualquier amante de la lectura, le gustaban los lugares con libros. Y, debido a su trabajo editorial, a menudo Dai necesitaba comprar algunos. Cada vez que adquiría un buen ejemplar, le entraban ganas de jactarse de su compra. El tema se lo pudo inspirar de forma inadvertida el cuento breve «Mi librería» (Xu, 1931: 67-72) de su amigo Xu Xiacun, recogido en su *Viaje a París*, en el que cuenta anécdotas sobre dónde compró algunos libros. También el hecho de que, cuando Dai estaba de viaje en Madrid, había adquirido en la Cuesta de Moyano, un buen número de obras interesantes de muchos autores (Ramón Pérez de Ayala, Miguel de Unamuno, Pío Paroja, Ramón del Valle Inclán, Gabriel Miró, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Julio Cejador, Manuel Altolaguirre, etc.), incluido Azorín.

En 1946, Dai finalizó y publicó «La feria del libro de Madrid», al comienzo del cual, con profundo respeto, trató a su escritor favorito: «el incomparable ensayista Azorín» (Zhang *trad.* 2016: 45). Dai estaba muy entusiasmado con este ensayo para interactuar con Azorín, por medio de sus escritos, en torno a las impresiones de ambos sobre las librerías francesas y españolas. Dai tradujo y citó el ensayo de Azorín «La feria del libro en Madrid» (1912) en el que se comparan las atmósferas de los puestos de libros de ambas ciudades, reflejando así las diferencias culturales entre ambos países:

«La feria del libro en Madrid» de Azorín, 1912

En Francia, en casi todas las librerías se puede entrar libremente y el paseante puede hojear los volúmenes, sin causar el desasosiego del librero; el librero sabe muy bien que el aficionado a los libros muchas veces no necesita comprar ninguno y sin el propósito de comprar entra en la librería; pero que luego surge inopinadamente un volumen que excita el interés del visitante y es comprado por éste. En España las librerías están cerradas herméticamente, como tabernáculos sagrados, y es cosa absurda, ilógica, inaudita el que un desconocido entre en ellas, lea en uno de ellos un rato y se vuelva a marchar por donde ha venido.

«La feria de los libros» de Dai (Zhang *trad.* 2016: 45)

En Francia se puede entrar libremente en casi todas las librerías. Cualquiera puede hojear los libros sin provocar la inquietud del comerciante. Entienden claramente que, para los aficionados a los libros, no es necesario comprarlos con frecuencia, y que la razón por la que entran en una librería no siempre es comprar un libro; sin embargo, en muchos casos, el aficionado compra el libro que despierta su interés tras haberlo ojeado. No obstante, en España, las librerías están cerradas herméticamente, como los sagrarios. El caso de un viandante que entra en una librería, ojea los libros y vuelve por donde ha venido sin ser molestado por el dependiente es casi absurdo e inaudito.

«La feria de los libros» de Azorín del que Dai copió un fragmento fue publicado en el periódico *La Vanguardia* (Barcelona) el 29 de septiembre de 1912. También se recoge en *Clásicos y Modernos* (1913) de Azorín. Según el año del viaje de Dai a España (en 1934), sería poco probable que hubiera encontrado el artículo de Azorín en el pasado periódico *La Vanguardia* en 1912. Es más probable que lo hubiera leído en un ejemplar de *Clásicos y Modernos* que hubiera comprado.

A juzgar por su propia experiencia, Dai hizo una comparación entre el estilo de gestión del propietario de las casetas de libros de París y las de Madrid. Dio la respuesta al punto de vista de Azorín en «La feria de libros» señalando que la causa por la que el escritor español

reprochaba el estilo de las casetas de libros de su país era que algunos propietarios no comprendían la psicología del cliente:

La crítica de Azorín a las librerías de su país es demasiado estricta. En París también existen bastantes librerías herméticas, como algunas situadas en las calles del margen derecho. En Madrid, las librerías donde se puede entrar y ojear libremente los libros no son escasas. Si el señor Azorín me lo permite, me encantaría poner unos ejemplos de estos dos lugares como testimonio.

(...) La razón por la que Azorín critica las librerías españolas es porque el personal no comprende la psicología de sus clientes. La mayoría intenta adularlos, haciéndolo casi siempre en exceso. En realidad, no tienen mala intención, pero su actitud tiene el efecto contrario al deseado. Recuerdo que en 1934, cuando vivía en Madrid, un día sin mucho que hacer, fui a la gran librería Espasa-Calpe con intención de ojear algún libro. Al entrar por la puerta, fui atendido inmediatamente por los dependientes. Me acompañaron de un lado a otro, me recomendaron varios libros y no me dejaron ni un momento tranquilo, llegando a ver reducida mi libertad. Me dio vergüenza salir sin comprar nada, así que, incomodado, acabé comprando un pequeño y barato libro de José Ortega y Gasset. Desde aquel día, por miedo, no volví a poner un pie en esa librería

(Zhang trad. 2016: 45, 46-47).

Dai, con sentido de humor, contó también en secreto a todos los lectores de su artículo algún detalle curioso de la feria de libros de Madrid, como que el azar hubiera juntado títulos de temática muy dispar: «o la antigua norma jurídica *Siete Partidas* junto a *Estudios sobre la prostitución de Madrid*» (2016: 48). Pero ¿no es esta heterogeneidad del aire cultural una representación del espíritu libre propio de los españoles, y su estilo de vida divertida? Esta sería una de las razones por las que innumerables turistas extranjeros en España también se sienten cómodos y disfrutan de viajar o de quedarse aquí.



Ilustración 17: ilustración del periódico, la fotografía de las cuestas de libros en París (Dai, 1937: 437).

Desde el punto de vista del turista-poeta Dai, España es preciosa, la gente es entusiasta y hospitalaria. Y también tiene chicas hermosas. Entre mirar o leer libros puestos en la Cuesta de Moyano, el joven chino de unos 20 años venido de viaje en Madrid aprovecha la vista para admirar la belleza de alguna española, por ejemplo, la nieta del dueño de la una caseta. La belleza femenina enriquece la belleza de España. Sin darse cuenta, atrae la atención de los visitantes que están eligiendo libros. En los inolvidables días calurosos de verano de Madrid, en el paisaje natural maravilloso, la bella muchacha provocaría un motivo poético y pintoresco:

Aún me acuerdo del dueño de la tercera caseta, llamado tío Juanito, con barba y cejas blancas. Lo recuerdo por su amabilidad y por la gran variedad de libros que tenía. Recuerdo en especial a su nieta, una linda chica que componía un contraste singular entre la frescura de la juventud y la antigüedad de los libros viejos; sentada bajo la cúpula de libros contemplaba los lejanos árboles con sus azules y grandes ojos, llenos de melancolía (Zhang *trad.* 2016: 48-49).

CAPÍTULO V. AZORÍN Y BIAN ZHILIN 卞之琳

5.1 Bian Zhilin, poeta de la Sociedad de la Luna Nueva y la Sociedad Modernista

Bian Zhilin (卞之琳, 1910-2000), el traductor del que hablaremos en este capítulo, cuya creación literaria tiene relación intertextual con la obra de Azorín, es un poeta de la Sociedad de la Luna Nueva en Pekín de los años veinte. Es miembro de la Sociedad Modernista de la nueva poesía china en los años treinta en Shanghái. Es, asimismo, un célebre crítico literario y novelista de la literatura china moderna. Además, junto a He Qifang y Li Guangtian, forman el grupo de poetas denominado «los tres del *Jardín Han*». Los tres son colegas de la Universidad de Pekín, donde se reúnen con frecuencia para hacer tertulia y leer juntos en un lugar llamado el Jardín Han. En 1936, los tres colaboran en la publicación del florilegio *Colección del Jardín Han* (1936), donde se dan a conocer entre los lectores como los tres del Jardín Han. En 1934, Shen Congwen, el iniciador de los escritores de la Escuela de Pekín, ironizaba sobre la literatura de «los tres», con unos versos en broma:

Hace buen tiempo, no necesito el buen tiempo.

Odio a todo, en serio, salvo solamente a Azorín (ver Gao, 2000: 83).

Bian es uno de los literatos chinos más longevos de su época (90 años). La primera mitad de su vida la dedica a la escritura, y ya en la madurez, desarrolla una labor de antólogo y crítico literario. Así, en «La traducción en la senectud de He Qifang», Bian comenta la trayectoria literaria de su buen amigo He Qifang, mencionando el diálogo entre los poetas chinos y Azorín:

Existe un tipo de influencia, que pocos han percibido, de la prosa del autor español Azorín en los poetas Dai Wangshu y He Qifang (del último, sobre todo hay huellas en su narrativa de la primera mitad de los años treinta), incluso en mí mismo. No puedo hacer una conjetura acerca de si Dai Wangshu aprendió español por su interés en la obra de Azorín, y luego viajó por España, traduciendo numerosos poemas modernistas españoles. Yo mismo, debido al descontento de leer a Azorín a través de traducciones indirectas del inglés y el francés, he aprendido en poco tiempo el español, hasta un nivel en el que soy capaz de cotejar un poco sus textos traducidos al inglés y el francés, hasta ahí lo he estudiado. Durante los años de juventud, practiqué la poesía a través de la traducción de poemas extranjeros en mayor cantidad que mis propios poemas, sobre todo durante el otoño y el invierno de 1930. Conozco las destrezas y las dificultades de traducir un poema extranjero, y dentro de ese proceso, el traductor va a sentir «la alegría de la suplantación»

(Bian, 2007: 143).

Según estos comentarios, Bian no sabía español, pero alrededor de 1930, durante el período de oro de la escritura, cuando se publica en la Librería de Espumas la primera antología de Azorín traducida al chino, *La novia de Cervantes*, al poeta Bian le había llamado atención

el escritor español de forma poco común. De esta forma, podemos entender que el motivo principal que tuvo para aprender español ¡se debería a su predilección por la obra de Azorín!

La novia de Cervantes, primera antología de Azorín en chino, sale a la luz en marzo de 1930 traducida por Dai Wangshu y Xu Xiacun de la versión francesa aparecida en *Espagne* (1929). Debido a la importancia del original y el apogeo de la fama de los dos traductores chinos, esta antología de Azorín llama casi inmediatamente la atención en los círculos literarios dentro del contexto del Movimiento de la Nueva Cultura en los escritores de primera línea en China, entre los que se encuentran también el hermano del padre de la literatura china moderna Lu Xun y el celebrado prosista Zhou Zuoren, quien, en *Hierba de Camello* fundada por él mismo, recomienda vivamente la lectura de Azorín a los escritores de la Escuela de Pekín. Por tal motivo, escribe «Los antiguos pueblos de España» (1930), al final del cual, habla de los pueblos ibéricos «semejantes al pueblo natal nostálgico de mis sueños» y muestra un poco de envidia hacia España por tener un escritor capaz de hacer estos retratos artísticos que reflejan tan bien a su país (1930: 6).

Con la propaganda del literato español que hace Zhou Zuoren en la revista fundada en Pekín, es evidente que el joven Bian, en plena lectura de literatura occidental, no puede dejar de leer a Azorín, lo que le lleva a adentrarse en el fondo bibliográfico de la Biblioteca de la Universidad de Pekín durante la primavera de 1934, buscando alguna aparición del autor monovero. En la investigación descubre parte de otro original de Azorín traducido al inglés en la revista *The Dial*, y, más tarde, un amigo le envía desde Francia la revista *Échanges* con traducciones de Azorín. También otro amigo le envía desde Japón la versión inglesa de *Blanco en azul* de Azorín –*The Sirens and other stories* (Bian trad. 1943: 3-10).

Alrededor de 1934, Bian ya elige a una serie de poetas universales para traducirlos al chino, como Baudelaire, Mallarmé, Gourmont, Maeterlinck, Thomas Hardy o Paul Valéry; sin embargo, al incluir la selección de poemas de dichos autores en *Colección de la ventana del Occidente* («西窗集») (1934), se da cuenta de que el mayor número de páginas lo ocupan las colecciones de Azorín. En el prólogo de *Colección de la ventana del Occidente*, el traductor Bian declara que, para esa recopilación, considera ante todo el género de «la prosa poética» y la «característica conjunta: un poco de la tonalidad del poema» (escrito en 1934, ver Bian, 1936: 3). El autor, que había estudiado la carrera de Filología Inglesa y como segunda lengua el francés en la Universidad de Pekín, comenta que, para traducir bien la obra del autor alicantino,

decide aprender por su cuenta el castellano solamente para cotejar los textos y garantizar la calidad de los mismos traducidos al chino.

¿Hasta qué punto le despertó entusiasmo Azorín? Él mismo lo explica en «La noche que traduje el ensayo de Azorín» (1934). Sitúa su escritura en una de esas noches en las que la tranquilidad inunda la atmósfera oscura de Pekín y el pregón de un vendedor ambulante de empanadillas para los bohemios trasnochadores interrumpe las inquietudes poéticas de Bian, que tiene encendida una vela en el escritorio donde se encuentra sentado con el manuscrito extendido.

En 1935, Dai Wangshu vuelve de estudiar en Francia y regresa a Shanghái, donde se funda *Nueva Poesía*. Bian, uno de los colaboradores de la revista, coincide con Dai y entablan amistad, intercambiando ideas sobre la traducción y la escritura. Por aquel entonces, Dai ya domina bien el idioma español, y ha viajado por España y Francia, trayendo de vuelta una gran variedad de libros originales españoles, entre ellos, *Blanco en azul* (1929). Puesto que ambos escritores manifiestan su pasión por la escritura de Azorín, Bian se anima a traducir y publicar más escritos breves del ensayista alicantino en las revistas y periódicos de China. Mientras lo traduce, Bian coteja los textos multilingües que tiene y no olvida pedir a su amigo Dai que le haga el favor de compararlos con los textos originales españoles. Dai está entusiasmado con la difusión de Azorín en China y, evidentemente, tiene la voluntad de ayudar con la labor traductora de Bian, así que le ayuda a ajustar la traducción al chino de los textos de *Blanco en azul*, *Félix Vargas* y *Don Juan* que Bian había traducido desde el francés o el inglés.

En la actualidad, según los documentos que tenemos a mano, se pueden ordenar las traducciones de Bian Zhilin, desde la primera, fechada en 1933 y publicada en la revista *Muye*, del ensayo azoriniano «El padre Carlos» hasta la publicación de *Pequeña colección de Azorín* en 1943, por orden cronológico:

1933	«El padre Carlos» ⁵³ («传教士») en el vol. 6 de la revista <i>Muye</i> ;
1934	<i>Las confesiones de un pequeño filósofo</i> : «Azorín es un hombre raro» («阿索林是古怪的»), «El solitario» («孤独者»), «Es ya tarde» («晚了»); «Camino del colegio» («上书院去的路»); «El Padre Carlos» («卡乐思神父»), «Yecla» («叶克拉»), «Mis aficiones bibliográficas» («读书的嗜好»), «Los despertadores» («早催人»), «Los tres cofrecillos» («三宝箱») en el suplemento literario del periódico <i>El público</i> de Tianjin, del 7 de marzo ⁵⁴ ;
1935	Subcapítulo «Se alquila» («招租») de la novela <i>Félix Vargas</i> en el suplemento literario del periódico <i>El público</i> de Tianjin, del 10 de febrero; Subcapítulo «Una conversión» («轮船先生») [后更名为 «改心»] del <i>Blanco en azul</i> en el no. 32 del vol. 12 de <i>Periódico de las noticias nacionales</i> («国闻周报»);
1936	Subcapítulo «La mariposa y la llama» («灯蛾与火焰») de la colección de cuentos <i>Blanco en azul</i> publicado el día 13 de diciembre en el suplemento literario del periódico <i>El público</i> de Tianjin;
1943	Antología de Azorín traducida al chino por Bian Zhilin, bajo el título <i>Pequeña colección de Azorín</i> («阿左林小集»): (1) <i>Las confesiones de un pequeño filósofo</i> : «Azorín es un hombre raro» («阿索林是古怪的»), «El solitario» («孤独者»), «Es ya tarde» («晚了»); «Camino del colegio» («上书院去的路»); «El Padre Carlos» («卡乐思神父»), «Yecla» («叶克拉»), «Mis aficiones bibliográficas» («读书的嗜好»), «Los despertadores» («早催人»), «Los tres cofrecillos» («三宝箱»); (2) <i>Los pueblos</i> : «Los ojos de Aurelia» («奥雷西亚的眼睛»); (3) <i>Don Juan</i> : «Sor Natividad» («女住持»), «Aurificina» («金匠店»), «Don Federico» («记者»); «El árbol viejo» («老树»), «El maestro don Gonzalo» («音乐大师»), «Una terrible tentación» («诱惑一»), «Y una tentación celestial» («诱惑二»), «La última tarde» («最后的一晚»); (4) <i>Félix Vargas</i> : «Blancura» («白»), «Se alquila» («招租»); (5) <i>Blanco en azul</i> : «Rosa, lirio y clavel» («玫瑰, 百合, 剪边萝»), «La infidente de sí misma» («迷惘»), «Voluptuosidad» («耽乐»), «Julián Morencos» («演说家»), «Una conversión» («改心»), «La mariposa y la llama» («飞蛾与火焰»), «Como una estrella errante» («像一颗流星»).

Tabla 19: las traducciones de Azorín en chino por Bian Zhilin durante 1933-1943.

⁵³ Según *la biografía* de Bian Zhilin, no se ha encontrado el texto original o digitalizado que confirme esta traducción (Zhang, 1990: 260). «El padre Carlos» es la traducción al chino del castellano, recopilada en *Las confesiones de un pequeño filósofo* de Azorín (CON: 49-52).

⁵⁴ Según Zhang, no se ha encontrado el texto original o digitalizado que confirme esta traducción (2012: 58).

5.2 Bian como traductor (1932-1943): *Pequeña colección de Azorín*

La recopilación *Pequeña colección de Azorín* (1943), con traducción al chino y selección de textos del poeta Bian Zhilin, se compone de nueve subcapítulos de la novela autobiográfica *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904) y de «Los ojos de Aurelia» de *Los pueblos* (1905). Ambos forman parte de la primera etapa de Azorín, la anarquista literaria. Por aquel entonces, Azorín es un joven rebelde, además de enérgico y lleno de reflexiones, que tiene pretensiones de reformar la ideología de la sociedad española de manera progresiva, negándose por el bien de la patria a permanecer estancado en un sistema atrasado. Luego, Azorín como periodista en Madrid, redacta artículos llenos de espíritu observador y crea estampas de las personas y los paisajes españoles. Su pluma breve, rápida e impresionista, recuerda al pintor madrileño Aureliano de Beruete.

Bian escoge de *Los pueblos* el ensayo «Los ojos de Aurelia», encuadrado en el ambiente del balneario de lujo de Urberuaga. Redactado en un excelente estilo, retrata a las muchachas vizcaínas, centrándose en particular en Aurelia. El imán de los ojos de la bella enferma Aurelia deja un recuerdo inolvidable tras su lectura. Eso explica que dicho cuento de *Los pueblos* (1905) fuera traducido de manera independiente por dos poetas chinos: no sólo lo traduce el poeta Bian y lo incluye en *Pequeña colección de Azorín*, el mismo artículo también fue traducido por el poeta Dai para el periódico de Hong Kong.

En el año 1944, Dai Wangshu, exiliado durante la Segunda Guerra Mundial en Hong Kong, escoge este ensayo para traducirlo al chino y publicarlo en *Periódico semanal del público* el 30 de diciembre. El día festivo importante, es en vísperas del Año Nuevo. El estudio contrastivo de los TT del mismo ensayo respectivamente por Bian y Dai, nos revela el estilo peculiar de cada traductor. Los sendos rasgos de los dos poetas impregnan el texto original de sus diferentes sensibilidades poéticas.

Con respecto al vanguardismo de Azorín, a partir de 1926, Bian es el único chino que traduce las obras que se relacionan con esa etapa (la poesía pura, el expresionismo, el cubismo y el surrealismo). *Pequeña colección de Azorín* (1943) hace un recorrido por la evolución estética en Azorín, desde la etapa impresionista simbolista, con *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904), *Los pueblos* (1905) y *Don Juan* (1922) hasta la etapa vanguardista de *Félix Vargas* (1928) y *Blanco en azul* (1929).

Durante el lapso de entreguerras, los vanguardistas europeos de las artes plásticas y literarias acuñan los nuevos ismos que surgieron a partir del dadaísmo, como el surrealismo, cuya escritura marca una ruptura con la lógica. Libre del control de la conciencia, refleja un mundo destruido, exterminador del orden y la moral social. La imagen de la violencia, la sangre, el dolor y el erotismo, pulula en la creación surrealista.

Aproximadamente en 1926, atraído por el teatro, Azorín experimenta con el vanguardismo. Su lápiz plasma la escena literaria, casi cinematográfica. La idea de su obra se adentra en el mundo del subconsciente: lo irreal, lo onírico, lo imaginario. El monólogo interior presenta un collage de imágenes fragmentarias que permite que elementos incoherentes aparezcan juntos caprichosamente.

Pero el vanguardismo de Azorín es moderado, no sigue completamente esta corriente. La literatura surrealista y otros ismos exploraron los tabús más innombrables de la psicología humana. Distanciándose de esa negrura, Azorín tiende a la tranquilidad lúcida. Su ensoñación poética se beneficia de las tradiciones ideológicas, el misticismo o el estoicismo. Sus letras, de pulcritud y limpidez permanente, manan con la emoción de la serenidad, que proporciona calma y fuerza a los lectores.

La importancia de la vanguardia para Azorín radica en la exploración de las formas de arte innovadoras. Mientras, rehúye de la manifestación política evidente. La obra metafísica le permitió escapar de la censura, y así «se centró en la creación literaria» durante el período de entreguerras (Ferrándiz Lozano, 2001: 123). En la innovación, Azorín quería aventurarse más allá con la mentalidad inmarcesible de un hombre de 50 años. La obra de teatro *Old Spain* (1926), parece el guion de una comedia cinematográfica, divertida y bastante surrealista. Su paso por el vanguardismo transcurre espontáneamente del teatro a la narrativa. En la novela *Superrealismo* (1929), el escritor narra la experiencia de la fantasía, como «cosa indistinta; con todo el atractivo de un sueño vago, confuso; pero que sentimos profundamente» (Azorín, 2012: 77) o «la aparición de un ángel; un ángel liberador. Ojos claros, luminosos en cara de tez suave y sonrosada» (2012: 82).

Entonces, la obra superrealista de Azorín trasporta, traviesa y rebelde al auténtico vanguardismo. En su mundo subjetivo nos revela su devoción por lo limpio, blanco, tranquilo e ideal. De tal esencia son ejemplo las obras cuyas traducciones al chino analizaremos a continuación: *Félix Vargas* y *Blanco en azul*. Mediante letras claras y cristalinas, describe un

cosmos sonámbulo y fantástico que deja traspasar el espíritu puro y de vivo amor entre los personajes.

En ocasiones, también hay claras reminiscencias en Azorín a la escritura automática. Según Pino, «Azorín está proponiendo como método de construcción de la novela un procedimiento similar al del ‘azar provocado’ de los surrealistas. Peter Bürger considera que en ese principio se da un intento de acercamiento entre la inclinación disgregadora de la escritura automática y la necesidad hermenéutica de contar con una estructura inteligible» (1995: 75). Todo debe a la rebeldía creadora e inteligente del maestro alicantino. Cuando creemos que cae dentro de un ismo determinado, su obra sale de esa inclusión por la propia renovación y experimentación con ideas originales del autor.

5.2.1 Calles grisáceas: *Las confesiones de un pequeño filósofo*

En primavera de 1934, Bian se dispone a traducir del inglés al chino algunas partes de la novela de carácter autobiográfico *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904) de Azorín; en concreto, los subcapítulos «Azorín es un hombre raro», «El solitario», «Es ya tarde», «Camino del colegio», «El Padre Carlos», «Yecla», «Mis aficiones bibliográficas», «Los despertadores» y «Los tres cofrecillos». Esos ocho subcapítulos se habían publicado en la revista vanguardista americana *The Dial*, seleccionados y traducidos al inglés por Katie Lush, que respeta el estilo original en la transcripción a la lengua inglesa. De dicha revista se encuentra un ejemplar en la biblioteca de la Universidad de Pekín, que fue descubierto por Bian, gran bibliófilo. Curiosamente, después de su traducción al chino, Bian cambia deliberadamente su orden al colocar primero el subcapítulo «Azorín es un hombre raro», pensando que esta pequeña alteración puede despertar la curiosidad de los lectores: ¿por qué es un hombre raro Azorín? Es taciturno, callado y peculiar, en ojos de los conocidos. El joven Azorín observa todo en silencio, meditativo, manteniendo el humor y el ingenio, considerándose a sí mismo un pequeño filósofo.

En 1904, el autor de *Las confesiones de un pequeño filósofo* impresiona a los lectores al firmar su libro con su nombre real, José Martínez Ruiz, en lugar del seudónimo Azorín con el que firma oficialmente sus artículos en el diario *España*. Recientemente se había trasladado a Madrid, lejos de su ciudad natal alicantina. Siendo anarquista literario y miembro de la Generación del 98, las discusiones políticas familiares podían hacer que Azorín perdiera en

cualquier momento el apoyo económico de su padre, un alcalde conservador. Afortunadamente, Azorín pronto encontró trabajo como periodista y entró en contacto con un grupo de escritores en la capital. El talento demostrado en su columna le dio fama rápidamente y le proporcionó autoconfianza. Con su escritura, trataba de transmitir no solo una emoción artística, sino que también esperaba suscitar un pensamiento ideológico que pudiera contribuir al progreso social y a la mejora del sistema político del país. Ese año de 1904, con su apasionada pluma, escribió una serie de artículos sobre *Impresiones parlamentarias*, expresando sus opiniones políticas. Él y un grupo de amigos de ideas afines de su círculo literario, como Pío Baroja, se visten con levitas negras y llevan ramos de flores a la tumba de Larra. Visitar el cementerio es una de las actividades habituales para el grupo de escritores la Generación del 98. Admiran el espíritu rebelde y revolucionario manifestado por el joven Larra en su suicidio; se trata del sacrificio por la aspiración a la mejora del país. «Es hora ya de que se diga: este escritor (Larra), tenido por el más extranjerizado de su tiempo, es el único escritor que enlaza con nuestra tradición clásica, el único gran escritor castizo de su tiempo» (Azorín, 1916: 143).

Esta generación de literatos no es optimista acerca del estado del país y la sociedad. Para Pío Baroja, el entorno es oscuro y negativo, y se necesita una revolución compleja en el futuro. Estos jóvenes noventayochistas pertenecen cuando menos a familias de la pequeña burguesía y gozan de desahogo económico. Añoran su infancia. Las comodidades dentro de la familia contrastan con el empeoramiento exterior de la sociedad. Azorín, el madrugador, al desplegar su pluma y papel en su apartamento de Madrid, rememora su infancia como consuelo de la decepción actual. Los recuerdos corren hacia atrás, al pueblo interior de Murcia, Yecla, el lugar de nacimiento del padre de Azorín. Allí, el joven Martínez Ruiz pasa ocho años inolvidables en el Colegio de los Padres Escolapios de Yecla. Los indicios de que el pueblo se corrompe avinagra el recuerdo infantil. Azorín responde con ironía: «‘Yecla—ha dicho un novelista— es un pueblo terrible.’ Sí que lo es; en este pueblo se ha formado mi espíritu» (CON: 47). Para Azorín, Yecla es un microcosmos del declive del país, un reflejo de la mentalidad española en el contexto histórico del 1898. Dice en «Los tres cofrecillos»:

CON: 104

Si yo tuviera que hacer el resumen de mis sensaciones de niño en estos pueblos opacos y sórdidos, no me vería muy apretado. Escribiría sencillamente los siguientes corolarios:

«¡Es ya tarde!»

«¡Qué le vamos a hacer!»

«¡Ahora se tenía que morir!»

Tal vez estas tres sentencias le parezcan extrañas al lector; no lo son de ningún modo; ellas resumen brevemente la psicología de la raza española: ellas indican la resignación, el dolor, la sumisión, la inercia ante los hechos.

Bian trad. 1943: 17

如果人家一定要我把童年在那些阴沉暗淡的城市里所有的感触概括的述一遍，我一时总不能置答。我一定只写下三句话：

[多晚了!]

[我们可以干什么呢?]

[现在他就要死了!]

这三句话在读者看来会觉得生疏吧；可是实在一点也不奇怪；它们把西班牙民族的心理概括住了；它们表明了听天由命，悲哀，逆来顺受，令人寒心的死感。

Ruguo renjia yiding yao wo ba tongnian zai naxie yinchen andan de chengshi li suoyou de ganchu gaikuo de shu yibian, wo yishi zong buneng zhida. Wo yiding zhi xiexia sanjuhua:

[¡Duo wanle!]

[¿Women keyi gan shenme ne?]

[¡Xianzai ta jiuyao sile!]

Zhe sanjuhua zai duzhe kanlai hui jue de shengshu ba; keshi shizai yidian ye buqiguai; tamen ba xibanya minzu de xinli gaikuo zhule; tamen biaomingle tingtianyouming, beiai, nilaishunshou, lingren hanxin de sigan.

(Si yo tuviera que hacer el resumen de mis sensaciones de niño en estos pueblos opacos y sórdidos, no me vería muy apretado. Escribiría sencillamente los siguientes corolarios:

«¡Es ya tarde!»

«¡Qué le vamos a hacer!»

«¡Ahora se tenía que morir!»

Tal vez estas tres sentencias le parezcan extrañas al lector; no lo son de ningún modo; ellas resumen brevemente la psicología de la raza española: ellas indican la aceptación del mandato del cielo y resignarse a su suerte, la tristeza, la obediencia mansa ante la dificultad venidera, la sensación mortal que hace enfriar el corazón.)

Con respecto a la psicología nacional, común de España y China en este período en particular, las palabras utilizadas por Bian en el TT de la palabra clave «resignación» es una

frase hecha en chino: *tingtianyuming* (听天由命), que significa literalmente «la aceptación el mandato del cielo y resignarse a su suerte», conectan con el pensamiento confucionista: se refiere a una persona que «deja que las cosas que sucedan naturalmente y no hace esfuerzos subjetivos»⁵⁵. La misma palabra original, «resignación», aparece frecuentemente en los ensayos de Azorín posteriores a 1898, como *Espagne*. Los otros traductores, Xu Xiacun y Dai Wangshu, interpretan en chino la «resignación» y su sinónimo «conformidad» a través del concepto procedente de la filosofía taoísta de Zhuangzi *anming* (安命), que denota la actitud vital de «uno conforme con los sucesos naturales e inmodificables como el destino». Además, para «la sumisión, la inercia ante los hechos», el traductor Bian sintetiza las dos partes de la expresión idiomática en chino, *nilaishunshou* (逆来顺受) que literalmente significa «la obediencia mansa ante la dificultad venidera», e implica que la gente, frente a esta situación, «adopte una actitud de obediencia y tolerancia a los entornos hostiles o al trato grosero». Al final, como si el autor original quisiera estimular a los lectores y ver su respuesta, dice que no es diferente de «muerto». Para traducir «la idea abrumadora de la muerte», Bian Zhilin usa hábilmente la palabra *hanxin* (寒心). En lugar de «abrumadora», usa el carácter chino *han* (寒), que significa «frío», la palabra *hanxin* significa literalmente «enfriar el corazón», que implica «temblor, miedo y desilusión». Y «la idea de la muerte» del texto original ha sido modificada ligeramente por *sigan* (死感), que significa «la experiencia sensorial al margen de la muerte». Según esas palabras, para Azorín, el aire que sopla allí no se diferencia del de un pueblo fantasma. Al ver el texto, en opinión de Bian, es similar a la atmósfera del pueblo chino de entonces, que está de luto en el campo y en las gentes entumecidas.

En otro subcapítulo, «Los despertadores», Azorín señala «el canto de los despertadores» «de los laboratorios que forman la cofradía del Rosario, y que son llamados así por el vulgo» (CON: 87). Es muy ruidoso escucharlo, a lo lejos, como un «moscardoneo» y, de cerca, como una «música torturante, de una tristeza bárbara, obra de un místico loco»; y, cuando otra vez se aleja, se oye como un «lamento». Tal palabra, en la traducción de Bian, es el «duelo», que enfatiza los gritos tristes.

En un entorno de pueblecito falto de vitalidad, más de una persona quiere escapar de la sociedad complicada a la naturaleza simple, a llevar una vida retirada. Azorín retrata la vida de que «un señor silencioso y limpio; se acompañaba siempre de dos grandes perros; le gustaba

⁵⁵ *Tingtianyuming* (听天由命) proverbio y su significado se consulta *online* en hwxnet.com.

plantar muchos árboles (...)» (del capítulo «El solitario», CON: 16). Su vida fue muy solitaria, pero, por su apego de plantar árboles, la naturaleza le regala a cambio el hermoso canto de todas las aves del jardín, y «los pájaros, los lebreles silenciosos y los árboles eran sus únicos amigos» (CON: 16). Azorín omite la vida insatisfactoria que este hombre encuentra en la ciudad y, en pocas palabras, solo menciona que decide vivir solo en el campo: «ya no volvió jamás a pisar el pueblo ni a entrar en comunicación con los hombres; llevaba una vida de solitario entre las florestas que él había hecho arraigar y crecer» (CON: 17).

El TO dice: «Había hecho mucho bien en el pueblo; pero las multitudes son inconstantes y crueles» (CON: 17). Para concluir el mal encuentro en la sociedad del hombre solitario, en el TT, Bian empleó una palabra vinculada con el confucionismo, que es *buren* (不仁) «no tiene virtudes» (Bian trad. 1943: 3); *ren* (仁). El núcleo de la moral confuciana implica virtudes como el amor al prójimo; *buren* es lo contrario. El término «transitoriedad» lo traduce como *wuchang* (无常) (Bian trad. 1943: 3), que proviene del concepto del budismo que se refiere a toda la existencia sujeta a la no-permanencia.

Después, Bian modifica el detalle de la localización de la «floresta» del señor retirado, y en la traducción menciona un edificio tradicional chino, el «pabellón clásico» (园亭) *yuanting*, como si fuera uno de esos ermitaños que aparecen a menudo en la poesía tradicional china. No olvida el mundo y busca la tranquilidad interior. Así, Azorín comenta al final del relato que «este hombre no había perdido la esperanza. Todos los días, le llevaban del pueblo unos periódicos» (CON: 23)».



Ilustración 18: «pabellón de jardín» (园亭) *yuanting* chino consultado en la web *ykjck*

Después de todo, Azorín todavía era un adolescente en ese momento y pensaba que los adolescentes a menudo eran traviesos. En las calles grisáceas de Yecla, el humor y la travesura dan un poco de color y alegría a la vida. Cuando este joven filósofo lleno de la melancolía del poeta canta al crepúsculo dice, «cuando los pámpanos se iban haciendo amarillos y llegaban los crepúsculos grises del otoño, entonces yo me ponía más triste que nunca, porque sabía que llegaba la hora de ir al colegio» (CON: 26) y «yo me arrojé del carro y corría por el campo; entonces él me cogió, y decía dando grandes carcajadas: ¡No, no, Antoñito, si no vamos a Yecla!» (del capítulo «Camino del colegio», CON: 27).

También habla de soñar despierto durante la clase; está en las nubes o se centra en leer los libros extracurriculares: se siente en el apogeo de la alegría. Pero, «de pronto, en este embebecimiento mío, siento que una mano cae sobre el libro brutalmente; entonces levanto la vista y veo que el bullicio ha cesado y que el maestro me ha arrebatado mi tesoro» (del capítulo «Mis aficiones bibliográficas», CON: 54).

Azorín fue el único escritor de la Generación del 98 que estudió en una escuela religiosa, y la enseñanza y los conceptos teológicos tuvieron un profundo impacto en su vida. La inspiración para «El padre Carlos» provino de la escuela que recordaba Azorín, una institución católica en el Colegio de los Padres Escolapios de Yecla. En el momento de escribir esta novela autobiográfica, Azorín era un joven escritor rebelde cuyo juicio sobre el papel social del sacerdote era muy negativo. El maestro sacerdote instruye a los niños que luego levantan el futuro del país, pero en su opinión los sacerdotes semejantes al Padre Carlos pueden convertir a los niños en el futuro en personas «entristecidas, mansamente resignadas...» (CON: 40). Al final del texto, enfatiza sobre el sacerdote que pasó más tiempo en la escuela: «Cuando se fue, quedaron solas estas estatuas egipcias, rígidas, simétricas, hieráticas, que él había desenterrado en el Cerro de los Santos» (CON: 40). Las figuras de piedra representan, con dosis de ironía, a este sacerdote y maestro rígido, terco y anticuado.

Mirando las fechas de la publicación de los TT de Bian Zhilin, podemos encontrar un hecho muy interesante: «El padre Carlos» fue seleccionado por primera vez para su publicación en la revista *Muye* en 1933. ¿Por qué? Entonces, en China, especialmente en Pekín, el contrato de posguerra estipulaba que muchos misioneros occidentales ejercitaran la evangelización en China. Algunos de ellos trajeron grandes paquetes de libros teológicos y de otros géneros a China para la difusión de ideas, y entraron a los colegios y las universidades del país para enseñar a los jóvenes chinos. El trabajo que realizan y sus pensamientos teológicos tendrán una

influencia sutil en la siguiente generación del gigante oriental. Para China, este aspecto supone acortar la brecha entre la educación superior de la nación y los países occidentales y, por otro lado, supone la invasión de la ideología y cultura religiosa extranjera después de la derrota de la guerra interna con los países occidentales, por lo que el papel de los misioneros en China en ese momento era de cierta representación, y merece atención y reflexión por parte de los estudiosos. Asimismo, tras el fracaso de las guerras nacionales con los países occidentales, representa la invasión del pensamiento y la cultura extranjeras.

5.2.2 Ensayo «Los ojos de Aurelia», Bian vs Dai

En *Los pueblos* (1905) de Azorín, «Aurelia» es una bella enferma con un encanto misterioso en el balneario del municipio de Vizcaya, «una casa de enfermos. Por supuesto, esta localización permite a Azorín recurrir así a una imagen típica del romanticismo y del fin de siglo: la figura de la enferma y la mujer débil y quebradiza que en su postración pasiva atraía al hombre activo» (Bermejo Bermejo, 2013: 248).

Los poetas chinos Bian y Dai están impresionados por las imágenes de hermosas mujeres bajo el cielo estrellado que aparecen en la terraza del hotel balneario en el norte de España. Bian Zhilin tradujo este ensayo que luego en 1943 recopilará en *Pequeña colección de Azorín*, y Dai Wangshu publicó otra versión traducida al chino de este ensayo en vísperas del año nuevo de 1945 para el periódico de Hong Kong. ¿Sería que no estaba satisfecho con la traducción de su amigo?

Fue por casualidad. Durante la Segunda Guerra Mundial, también en los años cuarenta, Dai Wangshu estuvo exiliado en Hong Kong, poco antes de finalizar la traducción del ensayo «Los ojos de Aurelia». Estaba al mismo tiempo trabajando en la traducción al chino de la obra inmortal de Baudelaire, *Las flores del mal*, que cuenta con el poema «Belleza»:

Pues, para fascinar a esos amantes siervos,
Tengo un espejo puro que hace todo más bello:
¡Mis dos enormes ojos de eternas claridades!
(López Castellón *trad.* Baudelaire, 2003: 69).

En las mismas fechas, Bian Zhilin estaba de gira por otras ciudades. Los dos poetas estaban muy distanciados y no había manera de conectarse entre sí. Casualmente, Dai también tradujo «Los ojos de Aurelia». El hecho nos proporciona un objeto de estudio interesante. Mediante la comparación de las versiones, comprendemos las diferencias estilísticas de los TT de los dos poetas. A ambos les entusiasma traducir poemas, así como escribir y pulir palabras y dar nueva vida a un texto original en otro idioma. Tratan pacientemente de desvelar la calidad del idioma chino mediante las traducciones. El TT se ajusta al TO, pero también concuerda con el alma del poeta chino y la estética oriental.

En el TO, Azorín establece un ambiente rodeado de una atmósfera brumosa y condensada de misterio, de cara a desvelar la belleza de Aurelia. Por ejemplo, para pasar por el baño termal, nebuloso, casi enigmático describe un laberinto poético. Las aguas termales están humeando el espacio. La niebla térmica empaña la vista:

PUE :130

Ya estamos ante la puerta; penetremos en un zaguán estrecho; en el fondo se abre un pasillo, desnudo, largo, que acaba en una espaciosidad dividida por tres columnas. Aquí hay una puertecilla que da ingreso a la gruta de donde surge una puertecilla que da ingreso a la gruta de donde surge un blanco y cristalino hilo de agua vivificante.

Bian trad.1943: 19-20

现在我们站在门口了；来跟我进这个窄门洞。门洞后是一个空洞的长廊，临了是三柱分立的场地。这里有一个小门通地下室，地下室里有一缕澄清的活水从地下射出来。

Xianzai women zhanzai menkoule; lai genwo jin zhege zhai mendong. Mendonghou shi yige kongdong de changlang, linliao shi sanzhu fenli de changdi. Zheli you yige xiaomen tong dixiashi, dixiashili you yilv chengqingde huoshui cong dixia shechulai.

(Ahora nos detenemos ante la puerta; ven conmigo para entrar en el estrecho zaguán. Detrás del zaguán se abre un largo pasillo vacío, al fondo acaba en un espacio con tres columnas que se levantan separadas. Aquí hay una puertecilla que da ingreso a la gruta, desde la gruta salpica un hilo de agua vivificante y aclarado.)

Dai trad. 1944 (ver 2013: 186-187)

于是我们就到门前了，我们走进一个狭窄的门洞；在底里，开展着一条空洞的长走廊，它通到一个被三根柱石界分着的宽敞之处。这里有一扇小门通向石窟，那里有一道皎白而晶莹的活水涌现出来。

Yushi women jiudao menqianle, women zoujin yige xiazhai de mendong; zai dili, kaizhanzhe yitiao kongdong de chang zoulang, ta tongdao yige bei sangen zhushi jiefen zhe de kuanchang zhichu. Zheli you yishan xiaomen tongxiang shiku, nali you yidao jiaobai er jinying de huoshui yongxian chulai.

(Ahora ya estamos ante la puerta, nosotros entramos en un zaguán estrecho; en el fondo, se extiende un largo pasillo vacío, éste conecta con un espacio dividido por tres columnas. Aquí hay una puertecilla que da ingreso a la gruta, allí brota una franja de agua vivificante de blancura cristalina.)

La traducción de los adjetivos es lo primero que advertimos. Según los párrafos citados, ambos poetas matizan los calificativos para evocar el cromatismo y la atmósfera vaporosa del ambiente del balneario. Para el color de las aguas termales, el «agua vivificante» que sale de la fuente, Bian usa el adjetivo «aclorado», *chengqing* (澄清); «aclorado» generalmente se refiere a la decantación de impurezas del agua, el líquido se vuelve transparente y claro. Así destaca lo limpio de las aguas termales. En cambio, Dai usa dos adjetivos, «blanco brillante y cristalino» *jiaobai er jingying* (皎白而晶莹) para referirse al color del agua. El «blanco brillante» *jiaobai* (皎白) se refiere a la blancura iluminadora de la luna. En lo que respecta a «blancura» *jiao* (皎) se usa comúnmente en los antiguos poemas chinos que tratan el tema de la luna. Con este carácter, se forma la palabra *jiaoren* (皎人), que aparece en la antigua poesía de China, para nombrar a esas especies misteriosas, las sirenas. Y el otro adjetivo, «cristalino», se usa a menudo para describir el brillo de las gotas de rocío transparente. Si contrastamos las versiones de los dos traductores, el TT de Dai capta mejor que el de Bian el matiz del brillo de las aguas termales según el original «blanco y cristalino hilo de agua vivificante».

También hay matices entre los sustantivos que emplean respectivamente los dos traductores chinos: el sustantivo «un hilo» *yilv* (一缕) lo usa Bian generalmente para describir un gas o un objeto liviano, como «un hilo de humo verde», mientras que el sustantivo «franja» *yidao* (一道) de Dai generalmente indica la luz, acentuando su brillo. Podemos constatar que ambos traductores son muy precisos, utilizando los sustantivos y sus correspondientes adjetivos que normalmente no se usan para describir el agua, para así resaltar la sensación suave, caliente y de ensoñación del agua termal.

En medio de la niela nos preguntamos cómo son «Los ojos de Aurelia». Según Azorín, primero estamos en la posición ante el cuadro preferida por el caricaturista Gavarni, «colocaba, en la terraza de un jardín o sobre los brazos de un diván, a las finas y pálidas mujeres de 1850»

(PUE: 134). De este modo, transmitiendo la ilusión seductora de «los ojos de Aurelia», dos viajeros del Este tomaron diferentes caminos literarios para representar la escena original a través de distintas formas de transcripción en palabras.

PUE: 134

Aurelia mira las aguas mansas del río; pero sus ojos, fijos, absortos, no ven las aguas mansas del río. Su silueta se recorta sobre el cielo pálido del crepúsculo.

Bian trad. 1943: 22

奥雷西亚看河里平静的水；可是她出神而凝定的眼睛看不见河里平静的水。远望去她的样子缩小了，一幅剪影衬着黄昏的灰天。

Aoleixiya kan heli pingjing de shui; keshi ta chushen er ningding de yanjing kanbujian heli pingjing de shui. Yuanwang qu tade yangzi suoxiaole, yifu jianying chenzhe huanghun de huitian.

(Aurelia contempla el agua serena del río; pero sus ojos absortos y fijos no ven las aguas calmas del río. Desde lejos su silueta disminuye, un dibujo de silueta realza el cielo gris del crepúsculo.)

Dai trad. 1944 (ver 2013:189)

婀娜丽亚望着柔顺的河水；但是她凝注的眼睛却看不见柔顺的河水。她的侧影是在黄昏的灰色的天上描剪出来。

Eleixiya wangzhe roushun de heshui; danshi ta ningzhu de yanjing que kanbujian roushun de heshui. Tade ceying shi zai huanghun de huise de tianshang miaojian chulai.

(Aurelia contempla el agua del río manso; pero sus ojos no ven las aguas mansas del río. Su silueta se recorta desde el cielo gris del crepúsculo.)

El original, en realidad y de forma deliberada, no dibuja los ojos de la muchacha, sino que resalta el agua del río que podría haberse impreso en los ojos de la bella muchacha. El río estaba tranquilo y manso, y las olas no dejaban estelas ni ondas pequeñas. Dicha imagen transmite una estética de sosiego. En contraste con Bian, la última oración de la traducción de Dai Wangshu está más cerca de la estructura del original. Lo interesante está en el uso del verbo «recortarse» *miaojian* (描剪), que es muy preciso, y nos recuerda el arte tradicional chino donde la silueta de la muchacha podría estar recortada en papel y que el autor plasma en el lienzo el trasfondo crepuscular. La traducción de Bian cambia aún más con la ampliación del texto traducido en comparación con el original, moviendo la perspectiva a la nueva visión

distante: en ese momento del atardecer, la sombra de la niña se encoge, convirtiéndose en una silueta oscura bajo el cielo crepuscular. ¿Y el color del cielo? El cielo en el original es «pálido», y el «gris» utilizado por los dos poetas en la traducción expresa más la sensación de inercia e inactividad que el color rojizo amarillento del atardecer, así que el tiempo se detiene y el aire no fluye. El color «gris» también puede insinuar que cualquiera que cualquiera que se enfrente a Aurelia, cuyos ojos tienen la atracción de la mitológica Medusa, perderá la ilusión y se convertirá en una piedra gris; resultará ser como un cielo gris donde el aire se ha detenido y, en la quietud del tiempo, la eternidad dura un instante.

Al traducir esto, Dai seguramente recordaría uno de sus poemas vanguardistas (la poesía pura – el surrealismo) sobre el tema de los ojos, que titula inicialmente «La magia de los ojos» y luego lo cambia a «Los ojos» (1936): «Bajo la tenue luz de tus ojos, / la marea lejana asciende, / conchas de jade, / algas de bronce...»⁵⁶.

5.2.3 *Don Juan*

En cuanto al *Don Juan* incluido en *Pequeña colección de Azorín* (1943), Dai lo cede a Bian cuando colaboraban en la revista *Nueva Poesía* de Shanghái durante el último periodo de entreguerras. Le entrega la versión en inglés para que haga la traducción del inglés al chino, y después cotejarlo ambos con la obra original en español. Más tarde, antes de que se publicara la traducción, estalla la Segunda Guerra Mundial, algo que trastocará todo, y el contacto entre los amigos se ve interrumpido temporalmente. En total, Bian traduce ocho capítulos en prosa de la novela *Don Juan* de Azorín, que son: «Sor Natividad», «Aurificina», «Don Federico», «El árbol viejo», «El maestro don Gonzalo», «Una terrible tentación», «Y una tentación celestial» y «La última tarde». La traducción de los títulos en chino se basa en la comprensión del traductor sobre el tema de cada capítulo y de acuerdo con el oficio de cada personaje, por lo que el título «Julián Federico» se traduce al chino como *El periodista*, «El maestro don Gonzalo» es *El maestro de música*, y el título «La última tarde» se convierte en *La última noche*. Además, como ya se iba difundiendo la obra de Azorín en China a través de la traducción, adaptan las versiones al contexto del país asiático, con referencias a las religiones del budismo y taoísmo, que tienen su raíz en la tradición cultural de China. Por eso, el título

⁵⁶ (Texto original) 在你的眼睛的微光下, / 遥远的潮汐升涨, / 玉的珠贝, 青铜的海藻... (Dai, 1999a: 132).

original de «Sor Natividad»—de profesión abadesa— se traduce al chino modificándolo con el término «la abadesa de monjas» *zhuchi* (住持), que hace referencia a la administradora de los asuntos de algún templo budista o taoísta.

Azorín es un católico devoto. En el texto *Don Juan*, el personaje principal representa una transformación del donjuanismo vulgar en las leyendas históricas al extremo opuesto. Ahora, los pensamientos y deseos internos del clásico Don Juan, bajo la pluma de Azorín, se han purificado y madurado, convirtiéndose en una persona común, elegante, amable, sincera y compasiva. Por lo tanto, en el barrio donde vive Don Juan, este se resiste incluso ante la imagen más tentadora de las mujeres, que impregna la imaginación sensual con su fragancia. No piensa en nada erótico y cualquier tentación que pone a prueba su fuerza de voluntad es casi una penitencia voluntaria para purgar el alma.

Según Francisco José Martín, la novela se divide en tres partes. La primera parte presenta el ambiente general de la ciudad en la que reside Don Juan, la segunda del capítulo XX al XXIV:

Azorín nos presenta con magistral técnica impresionista distintos fragmentos de la cotidianidad de la vida en la ciudad, Don Juan y sus convecinos conviviendo entre la monotonía de sus hábitos, entre la intrascendencia de estos, siempre iguales y cadencialmente repetidos: la tertulia del maestro, la visita a Don Federico, al aurífice, al obispo, al doctor Quijano. Es la persistencia de la monotonía como sustancia última del mundo; el hábito y la costumbre son, para Azorín, meros instrumentos con los que sugerir tenuemente la “pavorosa fuerza negativa de la repetición”, como certeramente la llamó Ortega. Esta es la nueva conversión de Don Juan, la fe en la monotonía. La eternidad que ansía no está en la plenitud de la conquista amorosa, en la fulguración de un peso pasional, sino detrás de cada gesto cotidiano, consueto, vulgar

(Marín, 1996: 196).

En esta pequeña ciudad, destaca el amor y la armonía entre el vecindario. Tiene mujeres bellas: Ángela, casada, posee una belleza madura; Jeannette, la muchacha francesa acaba de cumplir «diez y ocho primaveras» y tiene «los ojuelos de una fierecilla sorprendida» (DON: 136); la otra, Sor Natividad, como una rosa blanca realzada en el receptáculo del jardín del monasterio. Todas ellas han intentado seducir a Don Juan, están al alcance de prender su deseo, le tientan. Así, el traductor chino escoge los dos capítulos que representan la seducción más magnética de dos de esas mujeres: «Una terrible tentación» y «Y una tentación celestial». Don Juan comparte el espacio cerrado con Jeannette – la muchacha de 18 años – y con Sor Natividad – la inmaculada abadesa – en su habitación privada y en la abadía, respectivamente. En la escena de «Una terrible tentación», está con Jeannette:

DON: 137

Jeannette corre y salta por la casa; arregla y desarregla los muebles; canta; se detiene de pronto. Se detiene frente a un ancho espejo. Calla un momento, pensativa. Avanza un poco el busto y se contempla la línea ondulante—deliciosamente ondulante—del torso, da dos pasos erguida. Se levanta luego la falda hasta la rodilla y permanece absorta ante la pierna sólida, llena, de un contorno elegante, ceñida por la tersa y transparente seda. El pie—encerrado en brillante charol—se posa firme en el suelo. Las piernas mantienen el cuerpo esbelto, enhiesto, con una carnosa y sólida redondez en el busto. De pronto, Jeannette se hace una mueca picaresca a sí misma y echa a correr riendo.

Bian *trad.* 1943: 40

相奈蒂在房子里跑来跑去；她布置，重布置家具；她唱歌；她突然停住。她停在一块大镜子前面。她沉思一会儿。她挺起胸脯，看看身体可爱的曲线。她跨几步，直挺挺的。然后她把裙裾揭到膝头，凝神地端详一条结实、圆润、长得很雅致的腿，装在光泽透明的丝鞘里。脚，套在亮晶晶的漆皮里，坚稳地竖在地上。两条腿支撑一个苗条、娉婷的身体，带一个饱满、圆润的胸膛。突然间相奈蒂对自己扮一个顽皮的小鬼脸，哈哈一笑而跑开了。

Xiangnaidi zai fangzili paolaipaoqu; ta buzhi, chong buzhi jiaju; ta changge; ta turan tingzhu. Ta tingzai yikuai dajingzi qianmian. Ta chensi yihuier. Ta tingqi xiongpu, kankan shenti keai de quxian. Ta kua jibu, zhitingtingde. Ranhou taba qunju jiedao xitou, ningshenduan xiang yitiao jieshi, yuanrun, zhangde hen yazhide tui, zhuangzai guangze touming de sixiaoli. Jiao, taozai liangjingjing de qipili, jianwendishuzai dishang. Liangtiaotui zhicheng yige miaotiao, pinting de shenti, daiyige baoman, yuanrun de xiongtang. Turanjian xiangnaidi dui ziji ban yige wanpi de xiao guilian, hahayixiao er paokaile.

(Jeannette corre y corre por la casa; ella arregla, vuelve a arreglar los muebles; ella canta, se detiene de pronto. Ella se detiene frente a un ancho espejo. Ella medita un momento. Ella avanza el busto, se contempla la línea simpática del torso. Ella da unos pasos, erguida. Luego se levanta la falda hasta la rodilla, permanece absorta ante la pierna sólida, llena, de un contorno elegante, puesta en la tersa y transparente seda. El pie, envuelto en brillante charol, se posa firme en el suelo. Las dos piernas mantienen el cuerpo esbelto, enhiesto, con una carnosa y sólida redondez en el busto. De pronto, Jeannette se hace una mueca picaresca a sí misma y echa a correr riendo.)

La muchacha parece sumergirse en un mundo imaginario, está moviendo y reorganizando los muebles con alegría. Este párrafo se enfoca en ella, y aunque aparentemente no hay pasión sensual, dirige la imaginación de la gente sobre la muchacha. Aún no ha acabado de madurar mentalmente, pero su cuerpo ha crecido y se le han formado unas curvas que llaman la atención. La niña también está curiosa y satisfecha con los cambios en su cuerpo. Frente al espejo, se observa feliz y juega con su cuerpo. Sin embargo, mientras aprecia el cuerpo de la adolescente a través del texto, el lector de la traducción al chino va a sentir una leve molestia, una incomodidad irracional, ¿por qué? La forma de segmentación de las oraciones traducidas

al chino no es familiar para los que están acostumbrados a la redacción de frases normales. Pero tal forma de segmentación de oraciones por parte del traductor Bian es una reproducción completa y fiel del original azoriniano. Las pinceladas cortas, breves, rápidas del original de Azorín, encajan con las características del impresionismo y el lenguaje de depuración de la poesía pura en prosa. Además, en la línea que subrayamos en negrita en el ejemplo citado, Bian Zhilin, el poeta chino, traduce las dos frases cortas con una longitud simétrica (el mismo número de caracteres chinos para cada oración), y la rima final en yuxtaposición. Esta modificación se efectúa empleando la métrica de la poesía.

Pero si la tentación de la adolescente ya es terrible, lo es aún más el capítulo, «Y una tentación celestial»:

DON: 141

Sor Natividad va cortando, con gesto lento, las flores del jardín. No se ha estremecido al ver entrar a los visitantes; pero en su faz se ha dibujado leve sonrisa. De cuando en cuando, sor Natividad se inclina o se ladea para coger una flor: bajo la blanca estameña se marca la curva elegante de la cadera, se acusa la rotundidad armoniosa del seno... Al avanzar un paso, la larga túnica se ha prendido entre el ramaje. Al descubierto, han quedado las piernas. Ceñida por fina seda blanca, se veía iniciarse desde el tobillo el ensanche de la graciosa curva carnosa y llena. ¿Se ha dado cuenta de ello sor Natividad? Ha transcurrido un momento. Al cabo, con un movimiento tranquilo de la mano, sor Natividad ha bajado la túnica.

Bian, *trad.* 1943: 43

纳蒂维达玳，慢慢地走动，从园里剪花。她看见客来，并不动弹，可是面上浮起了一掬笑影。不时的，纳蒂维达玳俯身或侧身去摘一朵花：白毛绒底下勾出了臀部的雅致的曲线，或者显著了胸部的谐和的曲线。当她向前进一步的时候，宽裙挂在一条花枝上，她的腿都露出来了。显露在单薄的白丝里，丰腴的曲线从足踝优雅地升上来。纳蒂维达玳注意到了吗？一会儿过去了。临了，从容的用手一拨，纳蒂维达玳放下了裙幅。

Nadiweidai, manmandi zoudong, cong yuanli jianhua. Ta kanjian ke lai, bingbu dongtan, keshi mianshang fuqile yijuxiaoying. Bushide, nadiweidai fushen huo ceshen qu zhai yiduohua: bai maorong dixia gou chule tunbu de yazhi de quxian, huozhe xianzhule xiongbude xiehe de quxian. Dangta xiangqian jinyibu de shihou, kuanqun guazai yitiao huazhi shang, tade tui dou luchulaile. Xianlu zai danbo de baisili, fengyu de quxian cong zuhuai youya di shengshanglai. Nadiweidai zhuyidao le ma? Yihui guoqule. Lin liao, conrong de yongshou yibo, nadiweidai fangxiale qunfu.

(Sor Natividad, lentamente mueve, cortando las flores del jardín. Ella al ver entrar a los visitantes, no se ha estremecido; pero en su faz ha flotado la sonrisa lisonjeada. De cuando en cuando, sor Natividad se inclina o se ladea para coger una flor: bajo la blanca estameña se marca la curva elegante de la cadera, o se destaca la silueta armoniosa del seno... Cuando ella avanza un paso, la larga túnica se ha prendido entre un ramaje

florecido, las piernas han quedado visibles. Ceñida por fina seda blanca, la curva carnosa y llena se veía levantarse desde el tobillo. ¿Se ha dado cuenta de ello sor Natividad? Ha transcurrido un rato. Al cabo, con un gesto tranquilo de la mano, sor Natividad ha movido la túnica.)

Su figura está sutilmente integrada en la belleza del jardín. El narrador la compara con una de las hermosas flores. La túnica monacal negra no puede ocultar su deseo. Así, cuando llegan los visitantes a la abadía, ella inclina conscientemente el cuerpo, parece que sin segundas intenciones, mientras recoge las flores. Tal inclinación corporal revela la curva de la cadera, que es una atracción fatal para cualquier hombre presente. Para pintar el deseo oculto de la “abadesa”, el traductor Bian cambia del original «ha dibujado una leve sonrisa» al traducido «ha flotado la sonrisa lisonjeada». Encontramos un vocabulario excelente en el texto traducido, como, por ejemplo, la palabra «flotante» *fuqi* (浮起), que significa en chino «desde lo profundo del río flota a la superficie», a menudo refiriéndose a las cosas ligeras que flotan en el agua o las nubes que fluyen en el cielo. Y la palabra «la sonrisa», *xiaoying* (笑影), literalmente se refiere a «la sombra de una sonrisa»; por tanto, el texto vertido muestra sutilmente un ápice de alegría disimulada en la sonrisa de la abadesa al notar la llegada de huéspedes al jardín del monasterio. Lo que sucede en el jardín exhala sensualidad, pero no es solo la fragancia de las rosas en su esplendor, también la insinuación erótica se detiene en la cortesía respetuosa del hombre hacia la mujer. Sor Natividad, parecía mostrar las piernas de manera accidental al engancharse con el matorral de flores que levanta sus enaguas blancas. Al sentir la llegada de los invitados, espera un momento a propósito, antes de cubrirse las piernas. El traductor percibe este detalle, medita sobre cómo traducir el verbo «bajar» de «bajar la túnica», luego, decide traducir este verbo al chino en «mover» *bo* (拨), que lleva el matiz de una acción de mover con los dedos. Asimismo, este carácter suele asociarse con la palabra *liaobo* (撩拨), que denota «seducir».

La historia de *Don Juan* termina cuando la familia del maestro de música se muda a París: Don Juan no muestra melancolía cuando se despide de Jeannette. Con templanza, él contiene las emociones. Conserva la serenidad y la moderación hasta el final, prefiriendo la paz entre personas y la perseverancia del estado de depuración y de la tranquilidad de espíritu. Por lo tanto, cuando alguien le pregunta a Don Juan que sentía al despedirse de tantas mujeres que había amado, si su corazón estaba deprimido debido a la separación, su respuesta es que había elegido otra forma de amor: «el amor que conozco ahora es el amor más alto. Es la piedad por todo (Una palomita blanca volaba por el azul)» (DON: 119). Como resultado, los lectores

chinos pueden ver en esta novela que los pensamientos de Occidente (la religión católica) y de Oriente (el budismo) atesoran las mismas virtudes en la búsqueda de paz interior y en el amor universal entre toda la comunidad humana.

5.2.4 El superrealista: *Félix Vargas y Blanco en azul*

Félix Vargas (1928) y *Blanco en azul* (1929) inauguran la etapa de vanguardia superrealista de Azorín. Bian Zhilin pudo traducir «Blanco» del original *Félix Vargas*, porque leyó ese capítulo en francés en la revista francesa *Échanges*. Y luego compró *Félix Vargas* completo en francés, del que tradujo al chino el capítulo «Se alquila» alrededor de 1934. Por tanto, se recopilan en *Pequeña colección de Azorín* (1943) esos dos capítulos de *Félix Vargas* traducidos por Bian.

En cuanto a *Blanco en azul*, colección de cuentos de Azorín, Bian adquirió por casualidad, cuando estaba de gira por Japón, la versión inglesa de este libro, bajo el título *The Sirenes and other stories*. Después, de regreso a Shanghái, su amigo poeta Dai Wangshu le prestó el libro original en castellano, *Blanco en azul*, para que Bian pudiera cotejar su traducción indirecta del inglés al chino con la versión española. De dicha colección de cuentos, Bian escogió siete: «Rosa, lirio y clavel», «La infidente de sí misma», «Voluptuosidad», «Julián Morencos», «Una conversión», «La mariposa y la llama» y «Como una estrella errante». En el momento de la traducción, Bian percibió el cambio de estilo de Azorín, y quedó admirado con la tonalidad original azoriniana que, a su parecer, estaba «bajo la influencia de Proust o Joyce» (Bian *trad.* 1943: 4).

De hecho, el estilo de Azorín durante este período estaba asimilando las tendencias literarias vanguardistas cultivadas en Francia hacia 1929, año en que se publicó el segundo *Manifiesto del surrealismo* de André Bretón. En el mismo año, sale a la luz la obra *Superrealismo* (1929) de Azorín, que significa literalmente “superior a la realidad”.

En *Félix Vargas*, el transcurso del tiempo subjetivo comienza a deformar la interpretación de la realidad en la narrativa debido a los impulsos del inconsciente. El protagonista es el poeta del mismo nombre que el título de la novela, que se podría clasificar dentro del subgénero de la novela de conciencia, cuyo modelo fundacional es *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust. La novela de conciencia fluida reproduce las ideas sobre la

memoria de Bergson, y enfatiza la continuidad y variabilidad del impulso vital y «una profunda separación entre el tiempo real y el tiempo psicológico» (Elizalde Armendáriz, 1983: 160). Tales características se perciben en «Blanco», donde un sobre en la mesa desencadena el rápido fluir del pensamiento del protagonista Félix Vargas, lo que extiende su tiempo espiritual. Inmediatamente, el protagonista mira por la ventana hacia el mar y el tren y, al mismo tiempo, sus pensamientos regresan a la habitación. A través del tiempo psicológico, el pensamiento le conduce mentalmente al pasado: «la estancia se halla cargada de reminiscencias, evocaciones, recuerdos, sensaciones de cosas pasadas, no en España, en Francia. En este momento de su vida, Félix Vargas vive en la segunda mitad del siglo XVIII francés y en los primeros treinta años del siglo XIX. Un salón... ¿dónde?» (FEL: 12). En otro capítulo, «Se alquila», dentro de un espacio, el paso del tiempo es detallado y controlado por la conciencia del autor, lo que da como resultado una descripción a cámara lenta:

Emoción; en este instante el pie izquierdo de Félix está levantado; no se ha detenido; pero durante un segundo, una centésima de segundo, se halla en el punto preciso en que el poeta ha de trasponer el umbral de la casa de Errondo-Aundi. Y cuando haya pasado esa centésima de segundo, Félix estará ya fuera de la casa. El aire que llena el vano de la puerta puede ser figurado en forma de lámina delgadísima de cristal; esa lámina cierra la puerta; se encuentra colocada en el punto mismo en que el interior se separa de lo exterior; en ese punto mismo que el poeta va a salvar para hallarse fuera de la casa. Esa lámina sutilísima—una centésima de milímetro—es como una hoja de guillotina que va a separar el pasado del presente (FEL: 273-274).

Tal técnica del subconsciente, que acerca a Azorín al estilo de Proust, se reproduce otra vez en el cuento «La infidente de sí misma» de *Blanco en azul*. Este texto tiene asimismo influencia de Virginia Woolf, que el autor hace notar en el nombre de la protagonista: «Virginia». El espacio del relato es la habitación propia de la mujer, una mujer mediterránea. La cámara vuelve a poner el foco de atención en las oraciones cortas. Los pensamientos autoconscientes de la protagonista están dispersos y el olor extraño implica la traición de su padre en el matrimonio. Este hecho hace que Virginia coja aversión a los hombres. Luego, frente al espejo, la luz del sol traspasa las cortinas de su habitación, mientras observa su propio cuerpo y piensa que, dentro de unas horas, llegará a su casa un familiar suyo que la admira para proponerle matrimonio. Ella imagina el diálogo que podría tener con este pretendiente. Sintiendo desorientada, finalmente decide cometer una infidelidad que rompa la proposición matrimonial: tomar el control de su propio destino y marcharse a París para realizar un largo viaje antes de la llegada del pretendiente. Así, con el despertar de la conciencia femenina, las mujeres obtienen los derechos que se merecen, así como el control total sobre sus vidas. Este

cuento, «La infidente de sí misma», junto con el cuento «La mariposa y la llama» recopilados en *Blanco en azul*, son los preferidos de la escritora Lin Huiyin.

Las muchachas descritas bajo la pluma de Azorín son puras, inocentes, alegres y cada una de ellas tiene una belleza propia; se ríen y juegan en la naturaleza, como las chicas del cuento «Rosa, Lirio y clavel»:

BLA: 53-54

Pronto comienzan a lucir las primeras estrellas. La primera estrella que luzca, en el azul intenso, ya oscuro, parecerá con su titileo brillante una gota de agua que tiembla un poco antes de caer. Pero la estrellita lucidora no caerá. Si cayera, si se desprendiera del translúcido azul, estas tres lindas muchachas correrían hacia ella y la recogerían en sus manos blancas y finas. Y entre sus manos – en tanto reían a carcajadas, como locuelas – la harían saltar como se hace saltar una piedra preciosa.

Bian trad. 1943: 56

忽然有几颗星出现了。第一颗出现在深而暗的蓝天里的星，亮晶晶的，颤巍巍的，好像一滴要落下的水。可是那颗闪耀的星并不落下来，如果落下来，脱出了那片半透明的天蓝，这三个标致的女孩子，一定要奔去把他捡在她们纤小的白手里。她们一定要一边发疯似的哈哈大笑，一边把它在手心里晃来晃去，闪闪烁烁的像一粒宝石。

Turan you jike xing chuxianle. Diyike chuxian zai shen er an de lantian li de xing, liangjingjing de, chanweiwei de, haoxiang yidi yao luoxia de shui. Keshi nake shanyao de xing bingbu luoxialai, ruguo luoxialai, tuochule nayipian bantouming de tianlan, zhe sange biaozihide nvhaizi, yidingyao benqu ba ta jianzai tamen xianxiao de baishouli. Tamen yidingyao yibian fafengside haha daxiao, yibian bata zai shouxinli huanglaihuangqu, shanshanshuoshuo de xiang yili baoshi.

(Pronto comienzan a lucir estrellas. La primera aparece en el cielo de azul intenso y oscuro, brillante, titilante, como una gota de agua que va a caer. Pero la estrella lucidora no caerá. Si cayera, si se desprendiera del translúcido azul del cielo, estas tres lindas muchachas, correrían hacia ella y la recogerían en sus manos blancas y finas. Ellas seguramente reirían a carcajadas como locuelas, en tanto que entre sus manos la harían saltar, brillante como una piedra preciosa.)

Este es un fragmento de «Rosa, lirio y clavel». Al igual que algunos poetas de la Generación del 27 como Pedro Salinas, Azorín aspira a crear imágenes puras: a través de metáforas, compara a las muchachas con flores, y las estrellas son comparadas con gotas de agua limpia o piedras preciosas cristalinas que tienen los colores puros y claros igual que las niñas. La imagen del cielo estrellado es como un sueño: la suposición de que las estrellas

centelleantes caen, nos hace entrar en el espacio de la imaginación, las hermosas jóvenes se apresuran a recoger las estrellas caídas y las sostienen en sus manos como si fueran gemas. En el TT, Bian reproduce las frases siempre concisas de Azorín, recortándolas con punto y coma. Así, las hace más breves y recorta a propósito palabras individuales para avivar ritmos. Esas palabras de la descripción del estado traducidas al chino repiten el último carácter, lo que imprime un efecto vivo y dinámico al ser leído. Por ejemplo, *liang-jing-jing* (亮晶晶) que significa «brillando», y, *chan-wei-wei* (颤巍巍) «titilando». Eso hace que la oración tenga el efecto melódico de la rima y prolongue la duración del efecto de la semántica y del adjetivo. Al final de la oración, alarga el adjetivo *shan-shuo* (闪烁) en la reduplicación extendida – *shan-shan-shuo-shuo* (闪闪烁烁), lo cual implica que la característica común entre los dos términos (gema y estrella), que son metáforas entre sí, logre el efecto de integración de la imagen y la sinestesia musical-visual. En el pasaje se desarrolla una imagen que tiene la estética del poema: las chicas, como flores, juegan bajo un cielo nocturno de ensueño; metafóricamente, las estrellas son como diamantes, y gradualmente completan la sublimación de las emociones los adjetivos: tranquilo, armonioso, blanco, puro.

Además, la búsqueda de espacios ilusorios y oníricos que pertenecen al mundo desconocido provoca las turbulencias posteriores causadas por diversas enfermedades que resultan en estados irracionales y en la obsesión por la muerte. En el cuento «Voluptuosidad», el novelista se entrega a la contemplación del mundo en un tamaño anormal a través del cristal del termómetro, desde un estado desconocido e inexistente provocado por una enfermedad de la que el protagonista no quiere recuperarse. En «Julián Morencos», un orador se da cuenta de que había pasado el tiempo después de que se curase de una enfermedad grave en un hospital suizo y siente perdido su talento profesional porque «sin emoción no puede hacer nada» (BLA: 211). De pronto, descubre a un vendedor de relojes, un charlatán que habla con emoción ante el público en la plaza, y se reconoce a sí mismo en el pasado. En el cuento «Como una estrella errante», Azorín relata la muerte de un poeta, que languidece como estrella errante y pasa por la oscuridad del cielo. El narrador está tan emocionado que todavía espera escuchar el eco de la estrella errante en ese cielo estrellado oscuro y silencioso. Mientras traducía esta historia, Bian Zhilin sintió el clímax de la poesía al final de la narración. Según la concepción artística y el espacio-tiempo, los detalles de la traducción están orientalizados y son más filosóficos que el original. Por ejemplo, en el desenlace del cuento, leemos: «Esperamos, sin saber por qué, en ese segundo, un ruidito, aunque sólo fuera un ruidito ligero, hecho por la estrella en la

inmensidad» (BLA: 261). La «inmensidad» se traduce al chino con la palabra procedente de la cosmología budista, *daqianshijie* (大千世界) que significa literalmente «el universo de tres mil», para mostrar la magnitud del cosmos (Bian *trad.* 1943: 109).

Cada cuento recopilado en el original *Blanco en azul* es singular, y el conjunto de textos no se integra de forma total dentro de ningún movimiento concreto, pero sí son vanguardistas los aspectos técnicos innovadores y experimentales de los relatos. Por lo tanto, estamos de acuerdo con esta comprensión del período superrealista de Azorín:

Surrealismo heterodoxo el de Azorín, alejado del postulado por Breton para quedarse en un punto de fuerte contacto con la realidad; un superrealismo entendido como intención o impulso renovador y enriquecedor y que se manifiesta en el alejamiento de la realidad a través del sueño, la imaginación, la locura, el misterio y sobre todo lo maravilloso: personajes extraños que ofrecen objetos mágicos capaces de cambiar el curso del tiempo, fuerzas extrañas que arrastran al ser humano irresistiblemente, el poder de la muerte simbolizada en personas o cosas, todo en un ambiente vago, difuso e irreal donde los objetos alcanzan dimensiones desproporcionadas, y sin abandonar nunca el humor, tan surrealista como azoriniano (Martínez-Cachero Rojo, recopilado en *Laboratoire de recherches en langues, littératures et civilisations de l'arc atlantique* (Pau), 2001: 336).

5.3 Intertexto con Azorín (1933-1937): la imagen poética de Bian

Ya sabemos que la lectura y afición de Bian Zhilin por la obra de Azorín se debe a la primera antología en chino del maestro español publicada en 1930 *La novia de Cervantes*. Es el punto de partida, gracias al artículo de recomendación de lectura escrito por Zhou Zuoren en la revista *Hierba de camello* publicado en mayo de ese mismo año, de otras traducciones que vendrán después. Para Bian, la traducción formal al chino de Azorín comenzó unos años más tarde, en 1933 cuando versiona el capítulo «El padre Carlos» del original *Las confesiones de un pequeño filósofo*, publicado en la revista estadounidense *The Dial*. Por tanto, consideramos el inicio de la recepción literaria de Azorín a principios de 1930 con la lectura de la antología *La novia de Cervantes* (1930), partir de la cual podemos analizar el efecto literario intertextual de Azorín en la propia creación de Bian. En este capítulo, exploramos los vínculos intertextuales entre Azorín y Bian Zhilin, tanto en poesía como en prosa, pero con especial énfasis en la poesía. Además, tenemos en cuenta la doble faceta profesional de Bian Zhilin, que fue traductor y escritor, pero mucho más prolífico con las traducciones que con su propia obra creativa. Introdujo en China a través de sus traducciones a numerosos escritores de distintos países, lo que nos ha causado muchas dificultades para poder precisar cuáles de sus innovaciones creativas son atribuibles específicamente a Azorín. La famosa estudiosa de la poesía de Bian, Zhang Manyi de la Universidad de Hong Kong, en el subcapítulo «Las influencias de Baudelaire y Azorín» en *Los estudios de las traducciones de Bian Zhilin*, señala que en los poemas de la temprana etapa de la poesía de Bian se hallan influjos de Azorín; sobre todo, en los paisajes grisáceos del contorno chino y los retratos de los personajes de la masa (pobre, anciano, ciego, etc.) (1989: 27-28).

Por lo tanto, abordamos dicho análisis indagando en las imágenes, ideas y estilo originales en la obra azoriniana que aparecen en la creación literaria del autor chino. Antes de comentar el cambio general que dio la obra de Bian tras la relación intertextual con Azorín, precisaremos primero ejemplos de poemas concretos que evidencien este cambio. Aunque, por lo general, la intertextualidad no se aborde en el orden diacrónico de una obra con otras, dado que el autor puede hacer asociaciones inconscientemente en cualquier momento con un escritor que haya leído o traducido en el pasado, hemos descubierto la existencia de un eje cronológico entre la labor traductora y la creación, en los períodos en que Bian se enfoca especialmente en la traducción de obras de Azorín —particularmente hacia 1936 cuando Bian colabora con el

poeta Dai en la revista *Nueva Poesía* – la imagen, la idea, el peculiar estilo literario azoriniano reaparece de forma creativa, renovadora, incluso transgresora en la obra de Bian:

Traducción de Azorín por Bian	Creación de Bian intertextualiza con Azorín
«El padre Carlos» (1933)	«Volver al pueblo natal» (poema «还乡», 1933)
	«Sueño en un viejo pueblo» (poema «古镇的梦», 1933)
	«La noche que traduje el ensayo de Azorín» (prosa «译阿左林小品之夜», 1934)
«Se alquila» (1935)	
«La mariposa y la llama» (1936)	
«Los ojos de Aurelia» (1937)	«El insecto de la luz» (poema «灯虫», 1937)
<i>Pequeña colección de Azorín</i> (1943)	

Tabla 20: casos concretos de intertextualidad del tema y la imagen de Azorín en Bian.

Además, si tenemos en cuenta el contexto ideológico y político, la introducción de la obra de Azorín en China tiene un valor social añadido, puesto que en Bian y otros literatos coetáneos hay ciertas afinidades con él respecto a la revolución ideológica, así como puntos en común entre el movimiento de la Generación del 98 español y el de la Nueva Cultura china. Asimismo, desde la época de entreguerras hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, en los años cuarenta, dentro del contexto histórico mundial, antes de la fundación de la República Popular de China en 1949, el círculo literario estaba muy politizado y seguía los cambios dramáticos de los tiempos. A principios de los treinta, un Bian adolescente que acababa de cumplir veinte años se hizo famoso en los círculos literarios de la nueva literatura de China, mientras se formaba en la sede del Movimiento de la Nueva Cultura – la Universidad de Pekín –, que representaba la reforma educativa occidentalizada del país. Después de graduarse, se incorporó a la revista y al periódico más importantes de la nueva literatura de China, por lo que Bian fue testigo directo de la historia e impulsor del pensamiento social. Entonces, a partir de

su descubrimiento de Azorín, Bian siente incluso una sensación nostálgica hacia España, a la que ve como una tierra natal adoptiva. Ambos países (China y España) frente a la decadencia social en la encrucijada histórica del siglo XX, sienten devoción por la patria. Así, Azorín escribe la trilogía *Los pueblos, España y Castilla* en el contexto del Desastre del 98. Durante la Segunda Guerra Mundial, Bian explicaba su punto de vista sobre el autor español en el prólogo de *Pequeña colección de Azorín* (1943):

Pero, por mi parte, es indiferente el término «siglo de Oro» o el «Fin de siglo», cuando se trata de literatura. En primer lugar, debemos valorar si ha alcanzado lo literario; sobre el tema «grande» o «pequeño», antes que nada, es necesario definir si son palabras que incorporan ideas. Por lo menos el señor Azorín había tratado el «Siglo de Oro de España» (*Una hora de España*) y, con sus contemporáneos, formó el grupo noventayochista, que dio lugar a un movimiento de renacimiento moderno de la literatura española. (Azorín) utiliza la misma dimensión de contenido, dedica el mismo esfuerzo para desarrollar sus personajes, ya sean de la aristocracia, hidalgos o vendedores callejeros, de corte o de herrería. Parece que no sabía a cuál de ellos debía ennoblecer, ni a quién debía enaltecer; trata siempre con el mismo cariño a todos sus paisanos, avivando los pueblos, esclareciendo la faz de España. Así lo entiendo yo, tras avanzar en la comprensión de Azorín, que despierta en mí el amor por la tierra española y sus gentes (no me refiero al bando falangista y a la España bajo la dictadura franquista), de igual manera que amo a mi patria. Sinceramente, el señor Azorín no me enseñó a sentir necesariamente amor por España, ni siquiera amor hacia China. No obstante, a través de sus obras—tantas como toda la literatura que posee autenticidad— puedo reforzar emociones hacia la humanidad, hacia la inmensa tierra que abarca España, y también se redefine el amor a nuestro país. Por consiguiente, con este librito, siempre me siento emocionado. Aunque no fue hasta el 1936, en Qingdao, que se me ocurre editar esta colección, cuando estalló la Guerra Civil Española. Por eso, la he titulado *Colección de «ya es tarde»*. En 1937, me llega la noticia que el señor Azorín se exilió solo a París, en un bolsillo se olvida lo que tenía dentro, en otro bolsillo recordó que llevaba una obra de Montaigne. Poco después, me refugio en Shanghái, sitiada con ataques de disparos, aunque yo no llegaba a la situación tan desamparada del autor español. Al tener que huir de prisa llevaba solo una simple mochila, dentro de la cual había un borrador de traducción y precisamente era el borrador de esta traducción (1943 Bian *trad.*: 1-2).

Simultáneamente, durante los años treinta y cuarenta, después de asimilar la literatura occidental y la literatura tradicional, la idea de creación de Bian cambia a través de una serie de escritos experimentales con logros notables. A principios de los años treinta, aún permaneció a la Sociedad de Luna Nueva que favoreció construir las reglas de la métrica y la rima en contra de la tendencia a la prosa poética. También fue miembro de los Escritores de Pekín, cuyos tópicos recurrentes son: (1) la nostalgia por la vida pasada, la belleza rural y las costumbres tradicionales del pueblo chino. Encontramos ejemplos, en poemas de Bian como «Un vago» (1930) y «Viaje largo» (1931) y en la prosa breve «La noche que traduje el ensayo de Azorín» (1934); (2) los temas que establecen una analogía entre el contexto social de España y China, como el poema «La ciudad de primavera» («春城», 1934), en el que el poeta Bian

compara «Madrid» con Pekín, porque recuerda que el escritor político japonés «Yūsuke Tsurumi indica que Pekín se parece a Madrid» (Bian, 2002: 52).

Pero, alrededor de 1936, Bian comienza a colaborar con los Escritores de Shanghái, y ven la luz una serie de obras innovadoras e influyentes para la nueva poesía. Gradualmente se convierte en uno de los dos poetas (el otro es Dai Wangshu) más importantes de la Sociedad Modernista. Los cambios en la poética de Bian Zhilin a mediados de los años treinta radican principalmente en la musicalidad (la rima y la métrica), en el poema en prosa o poema narrativo y en el verso libre. El tema que más trata es la vida en la gran ciudad industrial y cosmopolita.

El *poema en prosa* y el *verso libre* son dos variedades de formas poéticas que se distancian de la pauta de la rima y el metro característica de la poesía clásica. La recopilación de obras extranjeras traducidas al chino por Bian bajo el título *Colección de la ventana del Occidente* (1936) incluye textos de Azorín, Baudelaire, Mallarmé, Gourmont, Paul Valéry, Maeterlinck, Rossetti, Hardy, Paul Fort, Virginia Woolf, etc. Además de novelas cortas y poemas de los autores referidos, Bian también selecciona para la traducción varios poemas en prosa de los autores franceses Baudelaire y Paul Valéry, así como un buen número de relatos de Azorín que se podrían clasificar dentro del subgénero del poema en prosa. Pronto, en 1936, con la fundación de *Nueva poesía* en Shanghái, que cuenta con los editores Dai Wangshu, Bian Zhilin, Liang Zongdai y Feng Zhi, junto a otros poetas, se impulsa la Sociedad Modernista de la nueva poesía. La revista aboga por la idea de la poesía pura, persiguiendo el efecto de la sinestesia en el poema y centrándose en la temática urbana y en las emociones de la gente de las ciudades modernas. Asimismo, se incorpora al poema elementos narrativos. Y en cuanto a las reglas de rima y métrica, favorecen la prosificación de poema y el verso libre. El cambio del estilo poético de Bian sigue estas líneas de forma cada vez más notable: prosifica y noveliza los poemas, y usa el lenguaje coloquial, por ejemplo, en los poemas «Volver al pueblo natal» (1933) y «Sueño en un viejo pueblo» (1933).

Wu Jingjing, en su TFM *Sobre la influencia de Azorín en la creación de la etapa temprana de la poesía de Bian Zhilin* (1930-1937), nos ofrece un resumen de algunas de las afinidades entre Azorín y Bian, que consisten en la «la recogida de tema literario» como «el protagonismo de los personajes de la vida cotidiana», «las costumbres tradicionales» y «los paisajes de los pueblecitos» (2012: 10) ⁵⁷; la estructura: «la imagen del poema combina

⁵⁷ (Texto original) 文体特征和取材视角 (2012: 10).

fragmentos de novela» (2012: 11) ⁵⁸; el lenguaje de tono «afable y natural» (2012: 13) ⁵⁹, y la idea que arrastra «la reflexión filosófica» sobre la eternidad y la muerte (2012: 15) ⁶⁰. Sin embargo, Wu habla de la influencia, y nosotros prestamos atención a la intertextualidad, es decir, a cómo el traductor, siendo receptor de la obra del autor original, reproduce la idea, el tema o el estilo parcial o totalmente de forma novedosa en su propia creación.

En ese aspecto, tampoco aquel trabajo de Wu había mencionado el diálogo establecido entre el poema «El insecto de la luz» (1937) de Bian y «La mariposa y la llama» de Azorín, traducido por Bian al chino en 1936. Según el sinólogo Lloyd Haft, con respecto al poema «El insecto de la luz», «Bian Zhilin menciona sobre todo este poema porque marca el final de la primera etapa de su poesía antes de la Segunda Guerra Mundial» (2010: 51) ⁶¹. Lin Huiyin, la famosa poetisa china, es devota de «La mariposa y la llama», que leyó en *Pequeña colección de Azorín* gracias a la traducción al chino de Bian. Debido a la importancia de la relación del texto traducido (el cuento «La mariposa y la llama») de Azorín y el poema propio («El insecto de la luz») de Bian, le dedicaremos el subcapítulo 5.3.3, analizando la intertextualidad entre ambos, dado que, a nuestro juicio, este cuento azoriniano inspira a Bian en la composición de su poema y en su orientación hacia la reflexión filosófica y hacia la metamorfosis, motivo esencial de movimientos de las vanguardias como el surrealismo.

5.3.1 Pueblecito: «Volver al pueblo natal»

El relato «La fiesta», recopilado en el original *Los pueblos* (1905) de Azorín, habla de «cómo el poeta vuelve viejo a su patria» (PUE: 9). La vuelta a la patria o al pueblo natal es un tema usual entre los poetas que expresan la nostalgia de forma lírica en la obra del Grupo de Escritores de Pekín. En *Los pueblos*, Azorín crea a un poeta ficticio, ya anciano, que visita a los amigos o conocidos que hace mucho tiempo no ve.

Llama la atención del lector el comienzo inesperado del ensayo «Los toros», donde el personaje Azorín visita a la familia de su amigo Don Tomás, toca la puerta, aguarda, pero inesperadamente el anfitrión y sus familiares están ocupados: se están preparando para salir a

⁵⁸ (Texto original) 以诗的意象兼容小说的片段 (2012: 11).

⁵⁹ (Texto original) 亲切自然 (2012: 13).

⁶⁰ (Texto original) 以平实的语言作哲理的探讨 (2012: 15)

⁶¹ (Texto original) 卞之琳特别提到灯虫是自己战前诗的终曲 (2010: 51).

ver las corridas de toros. El primero que abre la puerta es Carlín, el perro mascota: «cuando entro en la casa, un perro se pone a ladrar» (PUE: 51).

«La fiesta» y «Los toros» son dos de los ensayos azorinianos recopilados en la antología en chino *La novia de Cervantes* (1930), que Bian había leído con entusiasmo. De hecho, tres años después, el 2 de julio de 1933, Bian publica en Pekín su traducción al chino de un capítulo de la novela autobiográfica de Azorín, *Las confesiones de un pequeño filósofo*. El relato gira en torno a la infancia del autor en el pueblo murciano, Yecla. No sabemos si fue por la experiencia vivificante de la traducción de Azorín, pero Bian piensa en España, piensa en las corridas de toros narradas en el libro y en «el perro Carlín» al comienzo de «Los toros». Todo suscita en el poeta chino sentimientos nostálgicos y le lleva a escribir el poema «Volver al pueblo natal»:

1 «El perro ladra, el perrito salta»,
 por sus voces con A'xi vacilan
 los sauces fuera de la ventana.

 ¡Qué! ¿Más adelante está la Estación de Corrida de Toros?
5 ¿Cuántas paradas faltan? — una parada, dos paradas...

 Debajo de nuestra vista la franja verde corre incesante,
 El poste de la luz calcula el transcurso de los días tramo a tramo.

 Siempre contemplo ausente fuera de la ventana,
 Desde la infancia, cuando estaba en el aula
10 contemplando las nubes como si fueran páginas de mis libros.

 Debajo de nuestra vista la franja verde corre incesante.

 De hecho, la cabecera del tren suele hacerme
 pensar en el hervor de agua de Vatio.

 «Mira, la tapa de hervor salta, hermano Vatio,
15 sé que tienes conspiraciones en la barriga,
 por favor ¡no finjas dormir!»

El sueño del tío Naturalis,
es ¡interrumpido por una manzana!

20 «Lo que flota en el mar no es rama de árbol,
Colón, ¿Colón?»
Debajo de nuestra vista la franja verde corre incesante.

Cómo que no, el horizonte fuera de la ventana de los niños
siempre está muy lejos.

25 Debajo de nuestra vista la franja verde corre incesante,
El poste de la luz calcula el transcurso de los días tramo a tramo.

Por aquel entonces mi abuelo me quería más.
El cuerpo de una persona mayor es un barómetro climático;
Cuando le ves arrugando el entrecejo, el cielo estará nublado.

30 ¿Cuál es la próxima estación?
Sigo recordando: «buen chico,
abrazo tu gato,
déjame mirarlo a los ojos
¿cuándo es?»

(en 1933, ver Bian, 2002, 113-114).

Con la nostalgia del pueblo natal, en la memoria lejana se oye a los amigos de la infancia recitando a coro «el perro grande ladra, el perro pequeño salta» (v. 1), en un tono tan alto que estremece a los sauces fuera de la ventana. La evocación del pasado fugaz sigue expandiéndose rápido, como el avance rápido del tren que no para en la siguiente estación, «Corridas de Toros» (v. 4), pues «los toros», la tauromaquia, es la fiesta típica española, que no se da en China. Este nombre de la Estación de las Corridas de Toros es un reflejo del mundo moderno y cosmopolita. En dicha estación, obviamente, el poeta recuerda la infancia en el contexto de la época moderna, cuando estudia en el colegio: los niños de su generación ya se interesan por la observación de los fenómenos de las ciencias naturales. El autor refleja la sed de saber – la «máquina de hervir de Vatio» (v. 14), la siesta del «tío Naturalis» (v. 17) que despierta por la caída de la manzana, el «Colón» (v. 20) descubridor, el *yo* poético, al igual que los compañeros de clase, mira por la

ventana, dejando volar los pensamientos, «tratando las nubes blancas como las páginas de mis libros». Incluso se refiere al «barómetro climático» del barco de vapor; tales menciones tienen un punto en común: la ciencia y la tecnología hacen reformas en la vida moderna. Son elementos cotidianos de la gente urbana que vive en las nuevas ciudades. Por lo tanto, este poema difiere del tema rural de la poesía china clásica, y da un paso hacia la modernidad al reflejar la vida cosmopolita de las urbes.

Dichos elementos que representan la infancia y la vida moderna del poeta se enumeran rápidamente, son recuerdos del pasado que discurren como a bordo de un tren, atravesando una estación tras otra, parpadeando y desapareciendo en la línea de tiempo actual. El autor reparte en todo el poema, insertando en cada estrofa, la repetición paralelística de los dos versos «Debajo de nuestra vista/ la franja verde/ corre incesante» (v. 24) (*yan di-xia/ lv dai-zi/ bu-duan de/ chou guo-qu*), «El poste de la luz calcula el transcurso de los días tramo a tramo» (v. 25) (*dian-gan mu/ liang ri-zi/ yi duan-duan/ liu guo-qu*); el número de caracteres de estos dos versos es simétrico y rítmico, y riman en la palabra final –*chou guo-qu* y *liu guo-qu*. Además, cada verso tiene tres “unidades” de pronunciación (cada unidad, según la forma de lectura natural del chino, se forma por tres caracteres); esas unidades son cortas, breves, provocan el sonido rápido al recitarlas, en comparación con otros versos de longitud irregular. El poema, en su totalidad, produce un ritmo musical cadencioso. Según el poeta Bian, la unidad de pronunciación se organiza por el segmento de dos o tres caracteres chinos y la manera de leerlos corresponde al habla cotidiana y natural del idioma chino. Cuando Bian comenta este poema «Volver al pueblo natal», escrito en verso libre, indica: «a veces yo empleo a propósito tres unidades de sonido para cada verso con el propósito de lograr la sensación de rapidez al leerlo»⁶².

También dice Bian, que su escritura poética en este período desde el año 1933 al 1937 forma una etapa y tiene varios aspectos identificativos: «me encanta expresar ‘la imagen combinada con la idea’, antiguo concepto de nuestro país (de la literatura clásica) o incorporar elementos dramáticos según el estilo occidental, también se puede decir que mi poética tiende a la novela, a la descripción de un personaje típico, *no personal*, en el poema, incluso ocasionalmente aparece la parodia» (2007: 290)⁶³. Ese «no personal» es lo que plantea T. S.

⁶² (Texto original) 偶尔存心一行全用三音节，以求传达快速的感觉 (2007: 350).

⁶³ (Texto original) 总喜欢表达我国旧说的“意境”或者西方所说的“戏剧性处境”，也可以说是倾向于小说化、典型化、非个人化，甚至偶尔用出了戏拟 (Bian, 2007: 290).

Eliot en la obra *Tradition and the Individual Talent*, «La poesía no es un desahogo torrencial de emociones, sino una fuga de la emoción; no es la expresión de la personalidad, sino una *fuga de la personalidad*» (Bruña Bragado, 2008: 44). T. S. Eliot entiende que la vida y el arte no pueden igualarse, por lo que la experiencia emocional personal de un escritor debe pasar por un proceso de impersonalización para transformar las emociones propias en emociones universales y estéticas, antes de que puedan verterse en obras literarias. Por lo tanto, Bian Zhilin fue influido por la teoría de la fuga de personalidad de Eliot, donde el tratamiento del *tú*, el *yo* o *él* en sus obras son básicamente intercambiables. Además, la tendencia a la novela y a lo dramático en este periodo de la poesía de Bian coinciden con las prosas de Azorín, de las cuales un buen número estaban siendo traducidas al chino. El autor español es excepcional en el siglo XX por cultivar una escritura clara y transparente. En él, las fórmulas del verso libre, el poema en prosa y la prosa se alternan naturalmente según las fluctuaciones emocionales, de modo que la sensibilidad poética impregna su obra en todos los géneros: teatro, ensayo y novela, es un *poeta en prosa*.

Esa actitud poética la explica Bian desde su perspectiva creadora personal con las siguientes palabras: «el lamento frente a las cosas pasadas o los personajes históricos, siempre me emociona a la hora de escribir poesía con emociones nostálgicas» (2007: 290). Tal nostalgia también encaja con las emociones expresadas en las obras azorinianas *Las confesiones de un pequeño filósofo* y *España* seleccionadas por Bian para traducir al chino en este periodo. Si el recuerdo de Azorín permanece en algún pueblo o ciudad de *Castilla*, entonces la memoria de Bian Zhilin a través de un imaginario histórico, se remonta a una capital llena de restos feudales, a alguna ciudad histórica o a un pintoresco pueblo a la orilla del sur de China. A continuación, veremos otro poema escrito por Bian en el mismo período, que posee las mismas características: emoción nostálgica, tendencia a la novela y a la situación dramática. Se trata del poema «El sueño del viejo pueblo» (1933):

- 1 En el antiguo pueblo hay dos tipos de sonidos
 que son iguales, silenciosos:
 Durante el día el adivino toca el gong,
 Durante la noche se toca la caja china.

- 5 El toque no interrumpe el sueño de la gente,
 casi soñando despiertos

el ciego camina sin rumbo fijo,
un paso y otro paso.
Él sabe qué piedra es baja,
10 cuál es alta,
y sabe la edad de las muchachas de cada familia.

Tocando hasta partir el sueño de los vecinos,
casi soñando despierto,
el vigilante nocturno anda por las calles,
15 un paso y otro paso.
Él sabe qué piedra es alta,
y sabe qué puerta familiar está mejor cerrada.
«Son las tres de la mañana, tú oyes,
el padre de Mao'er,
20 este chiquillo nos molesta hasta partirnos el sueño,
él siempre llora cuando tiene pesadillas,
¿mañana le vamos a llevar al adivino?».

Es la noche profunda,
y la tarde desolada y fría,
25 el tocador de caja china pasa por el puente,
el tocador del gong pasa por el puente,
los sonidos incesantes provienen de las corrientes del río bajo el puente

(En 1933, ver Bian, 2002: 20-21).

Es como si Bian reprodujera un pueblo como Yecla en el contexto del 98 bajo la pluma de Azorín. La única diferencia radica en la localización en Oriente: hay un viejo pueblo que vive, como otros muchos pueblos, en sosiego, en la conformidad y la resignación. Ignoran por completo el mundo exterior, y les desconcierta el futuro. En «El sueño del viejo pueblo», durante el día, los ciegos adivinos que tocan el gong predicen el futuro, y en la noche, el viejo caballero que toca la caja china guarda sus sueños grises. Año tras año, generación tras generación, el pueblo antiguo se ha mantenido sin cambios y bajo una tranquilidad eterna. China tenía muchas poblaciones inmersas en este modelo. Este poema es un reflejo de la sociedad a través de imágenes costumbristas que definen la mentalidad de la gente. En la penúltima estrofa, habla de la familia de Mao'er a través del monólogo dramático, aunque también se puede

considerar un diálogo novelístico. Por tanto, Bian escribe poemas donde inserta la narrativa para describir los pueblos chinos en el contexto del Movimiento del Cuatro de Mayo, de forma similar a la Generación del 98. Precisamente, tal contexto social coincide con lo que señala Zhou Zuoren. Después de leer la antología en chino de Azorín *La novia de Cervantes*, comenta: «no sabía la razón por la que sentía el viejo país localizado en la Península Ibérica con mezcla de culturas en plena decadencia, tan similar a la tierra natal china en mis ensoñaciones lectoras» (Zhou, 1930: 6).

5.3.2 Nostalgia: «La noche que traduje el ensayo de Azorín» (1934)

¿Esto es el país extranjero? ¿O sea, la patria?

Ambas respuestas son correctas, en mi opinión. Soy de origen chino, pero al traducir estos ensayos (de Azorín), me pesa decir que siento haber descubierto mi propia tristeza (Bian, 2007: 2).

Así inicia Bian Zhilin su ensayo «La noche que traduje el ensayo de Azorín» (1934), que luego entrega al periódico *El público· suplemento de literatura y arte*. El autor, Bian, al empuñar la pluma y verter la obra azoriniana al chino, tiene una sensación de inactividad de los pueblos, y piensa que los pueblos y la sociedad española que retrata Azorín no difieren tanto de la China de su época. Sintiendo gran emoción, en plena noche, Bian se pone a traducir la obra española con el manuscrito extendido sobre la mesa, bajo la luz de la vela encendida. Afectado por la melancólica y las emociones tristes que surgen al leer y traducir la obra que tiene entre las manos, Bian escribe el relato «La noche que traduje el ensayo de Azorín» en el que narra cómo en la noche del 7 de marzo de 1934 siente empatía al leer Azorín, lo que le hace pensar en la decadencia de la patria.

Cuando está realizando la traducción, más que en la nostalgia del pasado de la patria, en lo que Bian ahonda es en la imagen oscura que rodea a la patria decadente; incluso comparando los dos países, desea la tierra ibérica soleada, ya que, al menos en las obras de Azorín, la gente española se muestra alegre y sencilla.

De hecho, el día 19 de enero de 1934, poco antes de que Bian escribiera en Pekín «La noche que traduje el ensayo de Azorín», el estado pseudomanchuriano había restaurado el sistema imperial en Changchun, provincia de Jilin, la colonia del norte de China, bajo la dirección del Ejército de Kwantung de Japón. Puyi, el último emperador de la dinastía Qing,

que había sido derrocado en 1912, se convirtió en el llamado Emperador de Manchukou, que solo era un títere en manos de Japón para colonizar el norte de China. Después de haber derrocado definitivamente a la dinastía feudal en 1912, ahora los frutos que dio la Revolución de Xinhai, corrían el riesgo perderse. Como el pueblo chino se había sometido durante siglos a la clase dominante, obedeciendo órdenes según un sistema feudal, cuando, tras la Revolución de Xinhai en 1912, finalmente obtuvieron el derecho a decidir su destino independientemente, la mayoría de la sociedad se sintió confusa, especialmente los campesinos, sin saber cuál sería el futuro del país y de los individuos. Las masas en China, recién libradas de la monarquía, aún desconocían sus derechos. En 1929, los pueblos chinos vieron la restauración de la dinastía con el emperador Kant, por lo que se creía que muchas personas encontrarían amparo en la antigua monarquía. Chiang Kai-shek, el máximo representante militar del Partido Nacionalista y quien más tarde impulsó la dictadura en China, junto a su esposa Song Meiling, vio que ese año la sociedad china se encontraba así:

En la actualidad, la mayoría de los chinos están confusos y sin vitalidad. En la acción, muestran ignorancia en la identificación de lo bueno y lo malo, lo correcto e incorrecto, sin distinción entre lo público y lo privado. Como resultado, nuestros funcionarios son falsos e hipócritas, codiciosos y corruptos; nuestra gente está dispersa e indiferente al bienestar del país; nuestra juventud es decadente y degenerada, irresponsable, y nuestros adultos son malvados e ignorantes; los ricos son derrochadores y superficiales; y los pobres son frágiles y sucios, y caen en la oscuridad. Todo esto provocó que la autoridad y la disciplina del gobierno fueran aniquiladas y desaparecieran, lo que finalmente causó disturbios sociales, dejándonos indefensos ante los desastres de la naturaleza y las invasiones extranjeras

(Liu, 2001: 730).

Bian Zhilin, que había tenido una formación occidental, se entristecía por ver que el eslogan del progreso científico y de la democracia bajo el Movimiento de la Nueva Cultura no calara en la población china. En ese momento, sentía tal preocupación por el estado del país que no le dejaba dormir. En pleno insomnio, lee y traduce la obra de Azorín. La compañía de la luz interrumpe el suministro eléctrico en su casa, por lo que solo puede trabajar a la luz de las velas. Escribe en tono epistolar:

«Señor Azorín, ¿la traducción de sus ensayos no encaja perfectamente con el trabajo junto a una vela?».

El humo gira con el viento. Estos días parecen de invierno. El aire frío frecuente ataca mi cuerpo. Oh, está casi apagado el fuego del hornillo, pero me da pereza echarle carbón... Me quedo ausente, aturdido.

«¡Empanada fina, empa–nada!»

¿De dónde vienen los gritos? Ya recuerdo, hace unos años, en la revista *Hierba de camello* («骆驼草»), el señor Qiming había presentado un artículo sobre los voceos en Pekín. También tengo recuerdos de hace cuatro años, cuando recién llegado a Pekín, viviendo en un piso, estaba sentado en la quietud de la noche; el ruido que sonó afuera, por las esquinas, era el mismo que ahora oigo. Entonces no sabía qué estaban vendiendo con aquellos voceos, pensé que al comerlo debía de sentirse un sabor triste; más tarde supe que eran empanadas de masa dura y dicen que «el sabor no estaba mal».

Al abrir la puerta, me baña la luz de la luna, frente a los fuertes vientos. Desde el Callejón Liangguochang se mueve una sombra negra, con una luz portátil. Cuatro monedas a cambio de dos empanadas. En fin, esta noche he podido probarlas.

Al acabar de comer las empanadas, me voy a dormir, ¿no es otra vez “ya muy tarde”?

(Bian, 2007: 2).

El marzo debía entrar la primavera a Pekín, pero el escritor observa que el entorno social es oscuro, desesperado. En el artículo, Bian no lo dice explícitamente, solo insinúa tal realidad social mediante la imagen: «el frío del invierno», «la oscuridad nocturna», y «el fuego de carbón está casi extinguido», pero no tiene ganas de agregar carbón. En su realidad solitaria y triste, las obras azorinianas le infunden un poco de consuelo y empatiza de inmediato con Azorín, que en su país había sufrido la misma preocupación frente a la caída las últimas colonias y había luchado sin perder la esperanza.



Ilustración 19: Azorín escribiendo a la luz de la vela, dibujo de Fernando Marco (cita de García Mercadal, 2016: 129).

En respuesta a ese consuelo literario, Bian Zhilin rinde homenaje al escritor español en forma de parodia de sus obras. Reproduce el título, el símbolo y la imagen de forma imperceptible en su prosa. Primero, en «La noche que traduje el ensayo de Azorín» aparece el símbolo de la vela – «las últimas noches encendí la cera extranjera» –. En la casa se ha interrumpido el suministro de energía, no hay luz eléctrica, solo la luz de las velas, que es la única forma posible de alumbrar el cuarto oscuro por la noche. Y esa luz ilumina la vista de la gente en esas circunstancias oscuras, dándole energía positiva. En «Sarrió» de *Los pueblos* de Azorín (traducido al chino por Dai en 1930), Sarrió, personaje que vive en el declive social, en la última etapa de su vida se convierte en un trasnochador que duerme durante la mañana hasta las once. Cuando el personaje ficticio Azorín le visita en su casa, abre la puerta sin cerrojo de su amigo Sarrió y, al entrar en el espacio polvoriento, lo primero que percibe es: «sobre una mesa he visto una palmatoria con la vela a medio consumir, un vaso vacío –tal vez de algún medicamento- y un rimero de periódicos de la provincia con las fajas intactas» (PUE: 18). La imagen sugiere que su amigo Sarrió es un noctámbulo que no hace nada durante el día y quizás esté enfermo (el medicamento le mejorará la salud), pero ello no le quita las ganas de leer las noticias del mundo exterior.

En la mística española, la vela es el símbolo de la luz. Jesús habla que «Yo soy la luz del mundo; el que me sigue, no andará en tinieblas, sino que tendrá la luz de la vida» (Juan 8: 12). En *Los pueblos*, Azorín alude varias veces a la «vela» y a la «palmatoria», como en «Sarrió». Las llamas de la vela no sólo dan luz para la lectura en la oscuridad de la noche, también simboliza la luz con que Cristo guía con vivo amor a la gente para salir de las tinieblas. La mística Santa Teresa de Jesús profesa el matrimonio espiritual con el Santo Cristo. Durante la noche, la Santa se convierte simbólicamente en la mariposa nocturna que vuela hacia las llamas de la vela para realizar la definitiva depuración del alma en el fuego. En este sentido, la «palmatoria» es el cementerio de las mariposas en las llamas al lograr la muerte física, pero la paz y la tranquilidad del alma, reunida con la luz eterna.

Al percibir lo que insinúa Azorín en «Sarrió» con el símbolo «vela», Bian, en «La noche que traduje el ensayo de Azorín» (1934), siendo otro noctámbulo, inventó otra razón para encender una vela: «según comentó la compañía eléctrica, se les olvidó cobrar los gastos de la luz, por este motivo no me instalaron el contador eléctrico» (Bian, 2007: 2). A lo que verdaderamente Bian aspira en la intimidad del hogar es a la luz, es decir, la esperanza de su vida y de la patria.

Luego, el pregón «¡Empanada fina, empa–nada!» rompe el silencio de la noche de Pekín. Lo que anuncia monótonamente y con voz ronca el vendedor ambulante es una especie de empanada sin relleno, casi insípida, hecha de masa dura, vendida en esos años por los vendedores ambulantes que recorrían los callejones de Pekín después de la medianoche. Bian comenta al respecto: «entonces no sabía qué estaba vendiendo con aquellos gritos, pensé que al comerlo debía de sentirse un sabor triste; más tarde supe que eran empanadas de masa dura y dicen que ‘el sabor no está mal’» (2007: 2). En época de escasez, la búsqueda de exquisiteces gastronómicas se reduce y, por supuesto, nadie se pone quisquilloso con un postre hecho a base de masa dura. Del mismo modo, en *Los pueblos* de Azorín, la voz del pregonero es también una melodía triste que grita monótona por las poblaciones. Así, Bian Zhilin evoca el ensayo de Azorín «El melcochero» (traducido en chino por Dai en 1930) de *Espagne*:

¡Melcochas finas, melcochas! El melcochero va paseando por la feria y lanzando su grito. Son los primeros días de enero; la vieja ciudad tiene un aspecto triste, sombrío. (...)

¡Melcochas finas, melcochas!, repite el melcochero. Una lluvia menuda, intermitente, ha hecho alejarse a la gente de la feria. (...)

¡Melcochas finas, melcochas!, torna a gritar el melcochero. ¿Para qué lanza su grito este melcochero? Él va tristemente paseando por la feria; lleva un ancho fayanco lleno de estas menudas gollerías; pero nadie, nadie, nadie compra sus melcochas. (...)

¡Melcochas finas, melcochas!, grita el melcochero en la feria; un *clown*, un pobre *clown* de los caminos y de las posadas, le mira desde la puerta de su barranca. «Melcochero–le dice–, no habrá sido mucha la venta de hoy.» «Ninguna–replica el melcochero–. ¿Y ustedes, entrada?» «Ninguna» –contesta el pobre *clown*. (...)

(ESP: 112-113).

De hecho, lo que vende el melcochero es un tipo de dulce muy popular, pero en el momento de traducir el ensayo al chino, el traductor Dai no había estado en España en 1930 y tampoco conocía la melcocha. Sin embargo, Dai, cuando lo traduce, comprende la dureza de la vida que se esboza en *El melcochero*. La melcocha representa todo el negocio y el ingreso familiar de este pobre artesano tradicional. La imagen de los pasteles sin vender representa una circunstancia social de apatía. El sabor de la melcocha, incluso si originalmente era dulce, no tenía dulzura para las personas que llevaban una vida dura. En el texto traducido por Dai, la melcocha se modifica por un tipo de pastel chino parecido al *mantou*. De este modo, Dai inventa un neologismo para tal pastel melcocha –*dabing mantou* (大饼馒头). *Dabing* se refiere a un alimento similar a un pastel con forma de pizza, y *mantou* es un alimento básico y muy típico de China apenas condimentado, solo con un poco de sabor salado.

El pregón repetido del melcochero es como un llanto y una súplica desconsolada, en una escena cuya desolación solo es comparable al musical del erhu bajo la luna desgarrando la cruel noche. Al final de «El melcochero» de Azorín, el pobre vendedor no había vendido ninguna melcocha, y cuando regrese a su casa, deberá contar lo que ha ganado a sus familiares. Lleno de empatía y comprensión por la situación del melcochero, en el texto «La noche que traduje el ensayo de Azorín» Bian menciona nuevamente los gritos del vendedor. Esta vez, cuando se oye el pregón, el autor decide salir a comprar la empanada dura, pues, «al acabar de comer las empanadas, me voy a dormir, ¿no es otra vez *ya muy tarde?*» (Bian, 2007: 3). En la parte final del relato, Bian, pone «ya es muy tarde» entre comillas, porque está aludiendo al mismo título de un capítulo de *Las confesiones de un pequeño filósofo* de Azorín. El capítulo «Es ya tarde» sugiere la imagen del pequeño pueblo en un eterno sosiego donde no se nota el paso de tiempo y se da el eterno retorno de la repetición de la vida cotidiana y la inercia de la gente bajo la atmósfera de principios del siglo XX.

Además, en el prólogo de *Pequeña colección de Azorín* (1943), Bian indicó que pensaba titular dicha antología *Colección de es ya tarde*, dado que hacia 1936 estos ensayos azorinianos recopilados en *Pequeña colección de Azorín* ya estaban traducidos al chino. Coincidió con el estallido de la guerra civil española, periodo en el que Azorín estaba exiliado en Francia, pero, por la interrupción de la Segunda Guerra Mundial, tal colección de ensayos azorinianos aún no se había publicado por el contexto político-social caótico de China. Por ese motivo, al tener que retrasar la publicación formal hasta 1943, Bian sentía que *ya era tarde* para dedicar esa colección a Azorín (Bian trad. 1943: 1-8).

5.3.3 Metamorfosis: La mariposa y la llama

Para un filósofo que sondea los misterios de la naturaleza y de la mente a través del pensamiento, o para un poeta que hace introspección y contempla la experiencia espiritual de los seres más allá de la realidad, la metamorfosis de la mariposa nocturna y el ave fénix acontecerá en su fantasía o en sueños. En China, en la antigüedad, el gran filósofo Zhuangzi soñó una vez con una mariposa. Al despertar, le asaltó una duda metafísica: ¿la mariposa formaba parte de su sueño o era él quien estaba en el sueño de la mariposa? A partir de ahí, formula la pregunta fundamental de la filosofía: ¿quién soy? En el budismo existe el concepto de la reencarnación de la vida y el nirvana. El fénix que arde en el fuego muere, renace después

de ser quemado en el fuego y obtiene la vida eterna. En las leyendas occidentales, el fénix existe en un sistema mitológico diferente al de Oriente, se considera inmortal al ave fénix y se dice que, cuando está a punto de morir, se inmola en el nido y resucita a los tres días, como Cristo. Así, el pájaro inmortal adquiere el significado simbólico de la vida eterna y la resurrección.

«La mariposa y la llama» se refiere a un tipo de mariposa nocturna, ajena a la fragancia de las flores, que concentra toda su energía en las llamas, que le atraen hasta el punto de quemarse en el fuego, para cumplir el deseo de luz y su destino. Así es como interpreta la mariposa sus derechos individuales y la libertad de su existencia. En Oriente, *feie puhuo* (飞蛾扑火), «la polilla que revolotea alrededor del fuego» es un proverbio que se originó durante las Dinastías Meridionales y Septentrionales de China, y se refiere a la acción de las polillas que se lanzan al fuego, convirtiéndose en metáfora de la autodestrucción. En Occidente, la mariposa y la llama es un concepto que ha existido desde la antigua Grecia.

En la tradición española, no se llama polilla a la que muere en las llamas; es más bien un cierto tipo de mariposa que anhela la luz y el fuego, y se lanza a la llama hacia la purificación del cuerpo, sin preocuparse por la vida. Tanto en el antiguo Oriente como en Occidente, el relato es idéntico: el tema, predominante en la literatura sobre el amor, de la mariposa que revolotea en torno al fuego se usa como metáfora para alabar el coraje de las personas que desprecian el peligro cuando buscan el amor. También en la época moderna, Virginia Woolf, la escritora vanguardista anglosajona, feminista incansable que reivindicó los derechos de las mujeres, escribió en sus últimos años de vida *The death of the moth* (1942), con tono compasivo y apasionado. La protagonista sigue dejando arder su corazón y persigue implacablemente la luz y la esperanza en sus reivindicaciones como mujer, a través de la alegoría de la polilla y de su espíritu inquebrantable. La crítica al respecto dice que en *The death of the moth*, a través de la muerte de la polilla, Woolf describe su propio destino, haciendo un resumen heroico de toda su biografía.

Nos sorprende que, en 1929, Azorín ya hubiera escrito el cuento «La mariposa y la llama», donde cuenta el destino de una muerte profética, la de una escritora española llamada Blanca. El color del nombre insinúa un alma pura. Por otra parte, a la escritora Lin Huiyin, que había leído *Pequeña colección de Azorín*, le habían gustado especialmente los cuentos «La infidente de sí misma» y «La mariposa y la llama» por estar protagonizados por mujeres. Curiosamente, la protagonista del primer cuento «La infidente de sí misma» lleva el nombre

de Virginia y fue consciente de su desencanto dentro de una habitación propia, por lo que decidió romper con las costumbres patriarcales para tomar las riendas de su vida. En el otro cuento azoriniano «La mariposa y la llama», de *Blanco en azul*, la protagonista, Blanca, al igual que la mariposa-polilla, no se detiene a olfatear las bellas flores. Cansada de los viajes por Europa, de contemplar paisajes y del ocio intenso, decide arriesgar su vida siguiendo su voluntad y deseos. ¿No es esta heroína azoriniana un trasunto de Virginia Woolf? En el cuento, Blanca cree que va a llegar a un mundo misterioso y que logrará alcanzar la paz total de espíritu si al final de su vida regresa a una plazoleta del norte de España:

—¡Yo quisiera ver otra vez esa plazoleta de León! — dice, después de un momento de meditación.

—¿Se acuerda usted, Blanca, qué paz, qué silencio, qué profundo sosiego había en aquella placita? —pregunta el poeta.

—¡Sí, sí! ...—exclama Blanca—. ¡Una paz maravillosa!

—¡Un silencio tan denso, tan profundo, como si fuera muerte! — replica su interlocutor.

—¿Quién habla de muerte? — pregunta otro de los comensales, después de sorber, tumbado, una copita de licor.

—¡Un silencio maravilloso! — añade Blanca—. ¡Yo quisiera ver otra vez esa plazoleta!

(BLA: 165).

«La mariposa y la llama» se traduce al chino por Bian y se publica el día 13 de diciembre de 1936 en el suplemento literario del periódico *El público* de Tianjin. Luego, por otro lado, a comienzos del año siguiente, el poeta Dai publicó «Mariposa nocturna» en enero de 1937 en el no. 4 del vol. 1 de *Nueva poesía*; representa la sublimación de las emociones, la liberación de la carne, el desprendimiento del alma purificándose hasta renacer en otra criatura, y el poeta completa su metamorfosis escogiendo una polilla, una especie de la mariposa nocturna. Por otro lado, también en mayo de 1937, Bian compuso el poema «El insecto de la luz», incluido en el poemario *Colección decorativa (1935-1937)*. Según el propio autor, este texto culmina su etapa literaria de estilo periodístico que dura hasta 1937.

El motivo poético de la polilla o la mariposa nocturna que revolotea en la llama tiene una interpretación completamente diferente en ambos poetas modernistas. En «Mariposa nocturna» (1937), Dai Wangshu destaca la emoción, la irracionalidad apasionada como la llama, de modo que al final de este poema, el yo lírico se encarna en la mismísima mariposa nocturna que exploró el universo misterioso y renació. De forma opuesta, cada verso y palabra

escritos por Bian Zhilin están controlados mediante la especulación impersonal a la manera de T. S. Eliot, como en «El insecto de la luz» (1937), que, de principio a fin, queda al margen de la lucidez y de la racionalidad del poeta.

Se puede decir que sus propuestas creativas se originaron a partir de la alusión «la polilla asalta hacia el fuego» del mito clásico chino, pero también debe señalarse que la elección de dichas imágenes está ligada de forma intrínseca al cuento de Azorín de idéntico motivo literario; curiosamente, la inspiración del cuento azoriniano «La mariposa y la llama» ha tomado el motivo poético del Siglo de Oro español, cuyo origen se remonta a la antigüedad griega (Trueblood, 1977: 829). A partir de esto, podemos percibir la conexión histórica implícita entre la cultura y la literatura en el desarrollo de la civilización humana. En la antigüedad, diferentes regiones han producido invariablemente leyendas como la de la polilla o la mariposa nocturna revoloteando en la llama con rasgos similares en el tratamiento del tema. En *La mariposa y la llama: motivo poético del Siglo de Oro*, Trueblood nos revela la fuente de esta moraleja simbólica:

El fenómeno se presta a un simbolismo elemental, anterior al cultivo artístico. En varias lenguas, un metaforismo espontáneo designa como un mismo nombre la mariposa y el alma, siendo el caso más notable el de griego ψυχή. Explica este enlace una asociación natural entre la mariposa que se deshace de la crisálida y el alma que se despoja de su envoltura material, asociación capaz de dotar al motivo de toda una gama de resonancias espirituales. Bien lo demuestra, en su «estilo ermitaño», Santa Teresa. Al descubrir la etapa tercera de la oración, en la cual la voluntad y el entendimiento se aquietan mientras que la memoria sigue activa, observa que la memoria «no para en nada, sino que va de uno en otro, que no parece sino de estas maripositas de las noches, importunas y desasosegadas: así nada de un cabo a otro». Y prosigue «Algunas (veces) es Dios servido de haber lástima de verla tan perdida y consiéntela Su Majestad se queme en el fuego de aquella vela divina donde las otras [potencias] están ya hechas polvo, perdido su ser natural, estando sobrenatural gozando tan grandes bienes...»

(Trueblood, 1977: 829).

En comparación con «Mariposa nocturna» de Dai en el que el yo poético completa la metamorfosis convertido en la mariposa que salta al fuego, en el poema «El insecto de la luz» (1937), «Bian no intervino, sino que observó la existencia de la polilla desde el punto de vista de un espectador, mostrando así una visión más dialéctica que el poema de la misma temática de Dai» (Zhang, 2016: 19). Al inicio del poema, Bian muestra las polillas, sin poder comprender por qué en lugar de pasar una vida tranquila, persiguen las llamas, y solo por un impulso, sacrifican su vida por *nada*:

- 1 El pobre que sucumbe a vanidades como la comida,
el insecto efímero que cae bajo la vela,
no se resigna a una vida ligera como el agua, se quiere emborrachar,

así sacrificó (a la vela) el cuerpo honrado y limpio crecido en el rocío.
- 5 Cuántos buques de guerra de asalto sucumben a la vez,
los mástiles de las velas blancas caen entre la tormenta,
el vellocino de oro que procuran los héroes
se convierte en el cabello de Helena.
- Alabamos todas vuestras ninfas (las mariposas) que están ebrias (muertas en el
fuego de la vela),
- 10 bajo la luz brillante habéis logrado el sueño
mientras que ¡habéis pintado el círculo de oro en la cabeza del budista!
- Después del sueño de Zhuangzi de ver la sala luminosa,
esperadme, os voy a dar un soplo de nada,
como el viento que sopla los pétalos caídos en las escaleras
- (En mayo de 1937, ver Bian, 2002: 81).

A través de la metáfora «buques de guerra», el poeta asocia el salto valiente a la llama de las mariposas nocturnas, con los soldados fallecidos en la historia griega, donde un ejército de buques salía a buscar con valentía el «vellocino de oro» (v.7). Asimismo, expresa Bian que, aunque los soldados heroicos luchan para ganar la guerra, al ver a una mujer hermosísima tienen una reacción semejante a la embriaguez. Se rinden ante la belleza cuando ven a una mujer extremadamente bella: Helena de Troya. Por ella, los soldados sacrifican cualquier tesoro que han conseguido jugándose la vida, incluso el vellocino de oro, solo para regalárselo a Helena como adorno para su cabello.

Sin embargo, en las dos últimas estrofas, el poeta se enfoca en la imagen de las velas encendidas en palmatorias del templo budista y ve los cuerpos de las polillas quemados en ceniza. Bian cambia el tono, redefiniendo el valor de la vida como un «desencanto sobrenatural del budismo» (2016: 19) ⁶⁴. Ahora el poeta aplaude la hazaña de esas polillas quemadas en el templo budista: «¡alabamos!» (v.9). Incluso para la polilla muerta en la luz, se «pinta la aureola

⁶⁴ (Texto original) 佛教的超然醒悟(2016: 19).

alrededor de la cabeza del buda» con el “círculo de luz” culminando así la purificación sagrada. Además, con respecto a la temática, reproduce el mito griego de Helena de Troya y el vellocino de oro, y alude a un fragmento de «Himno a la belleza» de Baudelaire escrito en 1857 que sugiere que la amante es como una polilla efímera sacrificándose a la llama, dispuesta a morir ante la belleza:

Lo efímero cegado vuela hacia ti, candela,
arde, crepita y dice: «¡Bendita sea esta antorcha!»
El amante jadea sobre su enamorada:
se ve como un moribundo que acaricie su tumba
(López Castellón *trad.* 2003: 73).

Para resaltar la belleza femenina ansiada por los hombres, Bian hace un paralelismo, figura retórica empleada con frecuencia en la poesía clásica china. El vellocino de oro representa el tesoro anhelado por los héroes clásicos, que arriesgan la vida para conseguirlo, pero se rinden ante la belleza de Helena de Troya, que es aún más codiciada para ellos. En la *Odisea*, Homero subrayó la belleza extraordinaria de Helena de Troya, cuyo nombre lleva implícita la «antorcha». Helena es venerada en toda la literatura clásica y la mitología con referencias como el cabello hermoso. Al respecto, Christopher Marlowe en *Doctor Fausto* de 1604 señaló: «¿era esta la cara que lanzó miles de barcos / y quemó las torres despuntadas de Ilium?»⁶⁵. A través de la parodia, Bian reforma este pasaje de la leyenda sobre la hermosura de Helena en su propio verso: «cuántos buques de guerra sucumben a la vez» (v.5).

Con respecto a la métrica y la rima, el poema está muy medido y aplica la regla del soneto occidental, dividiéndose en cuatro estrofas. Cada verso está estrictamente controlado por ocho caracteres chinos. El poeta adapta la musicalidad a la forma de leer en voz alta del chino vernáculo con pausa natural, la barra inclinada que marca la pausa rítmica se pone entre cada dos o tres caracteres. Además, emplea la homofonía (dos palabras con significados diferentes, pero con la misma pronunciación): como vemos, la palabra *mengchong* (蠓虫), «insecto efímero» del v.2 y la palabra *mengtong* (朦朧) «buque de guerra» del v. 5 son dos palabras homófonas (Zhang, 2016: 19). Según Lloyd Haft, «la regla de rima (de este soneto) es A-B-B-A, C-D-D-C, E-F-E, F-G-G, se asemeja a la de los sonetos de Baudelaire, como el

⁶⁵ Se realizó la consulta *online* en *Wiki Mitología* día 2 de enero del 2020.

Correspondances e *Himno a la belleza*» (2010: 25). Pero, «según el propio poeta Bian, con respecto a la música de este poema está bajo la influencia de otro poeta – Paul Valéry, justamente en este período Bian está asimilando la musicalidad de la poesía de Valéry, aprendiendo del soneto valeriano con versos breves» (2010: 25).

Por lo tanto, en este soneto de composición ingeniosa, convergen la riqueza de la obra clásica-moderna, la antigua sabiduría filosófica oriental y occidental, el budismo y la mitología griega. Además, a través de la intertextualidad, en «La mariposa de luz», Bian integra fragmentos de la poesía de Baudelaire, la musicalidad de la poesía de Valéry y la trama de la metamorfosis del cuento «La mariposa y la llama» de Azorín. Al tiempo que rinde homenaje a sus maestros, Bian revoluciona la poesía china, llevándola a la vanguardia.

**CAPÍTULO VI. AZORÍN Y OTROS ESCRITORES CHINOS DE LA ESCUELA
DE PEKÍN**

6.1 Azorín y los escritores de la Escuela de Pekín

El amor por las obras de Azorín no fue excepcional de la Escuela de Shanghái, los poetas del sur. Cuando los libros de Azorín se traducen al chino, su difusión llega a la Escuela de Pekín, el grupo de escritores del norte del país, donde estallarán chispas de intercambio creativo.

En los años 30 y 40, los escritores de Pekín y de la ciudad vecina Tianjin manifiestan la preferencia por las obras azorinianas. Aunque hay discusión sobre quiénes son realmente miembros de la Escuela de Pekín, los autores reconocidos por los académicos son: Zhou Zuoren, Shen Congwen, Li Jianwu, Bian Zhilin, He Qifang, Li Guangtian, Fei Ming, Shi Tuo, Lin Huiyin y Wang Zengqi. Cabe incorporar también a Dong Qiufang. Licenciado por la Universidad de Pekín, es escritor y educador. Mantiene contactos, frecuentes y amistosos, con Lu Xun. Dong Qiufang participa también en la introducción de Azorín en ese grupo, traduciendo al chino en 1934 el cuento «La mariposa y la llama» que aparecerá en *Crítica literaria* (según Zhang, 2012: 58).

Los escritores de la Escuela de Pekín, por medio de la lectura de sus obras, llegan a valorar mucho a Azorín y, por ello, también los esfuerzos de los tres poetas que están traduciendo sus libros desde 1928. Los hemos conocido en los capítulos anteriores: Xu Xiacun, Dai Wangshu, Bian Zhilin.

De ellos, Xu Xiacun y Dai Wangshu, miembros de la Escuela de Shanghái que habían coincidido en proyectos profesionales, se unieron amistosamente para fundar la Librería de Espumas en 1927. El tercero, Bian Zhilin, durante sus estudios en la Universidad de Pekín, fue discípulo del poeta Xu Zhimo, iniciador de la Sociedad de la Luna Nueva, por lo que en sus inicios se le adscribe a la Escuela de Pekín. Hasta los años treinta, cuando surge la Sociedad Modernista, los poetas del norte y del sur mantienen una visión relativamente integrada y unificada. Más tarde, la Escuela de Pekín y la Escuela de Shanghái sostendrán propias opiniones sobre el concepto literario de la prosa. Dicho desacuerdo afecta incluso a cómo las escuelas escogen y asimilan el estilo literario de Azorín.

La controversia entre la Escuela de Pekín y Shanghái sobre la recepción de las obras de Azorín en China, comienza a principios de los años treinta con la publicación en *Hierba de camello* del artículo «La ciudad antigua de España» (1930), de Zhou Zuoren. La revista *Hierba de camello*, dirigida por Zhou Zuoren, es inseparable de los escritores la Escuela de Pekín. La

antología de Azorín, importada de España, se encuentra entre dos aguas, pues ha llegado a la orilla china desde Shanghái, impulsada por Dai y Xu. La publicación del artículo de Zhou Zuoren, que recomienda este libro en Pekín es sin duda, una afirmación de la visión y la calidad de la traducción del otro bando, el de Shanghái.

La recomendación por Zhou Zuoren, de un libro elaborado en el sur, molesta a su discípulo Fei Ming (a quien se identifica como el iniciador de la Escuela de Pekín). En ese momento, Fei Ming, profesor de Filología en la Universidad de Pekín, es muy reconocido en el círculo literario chino por su obra de experimentación audaz. Fei Ming está receloso de la magia del maestro español, que ha conseguido poner de acuerdo a dos círculos literarios. Es evidente que él menosprecia a la fábrica de la literatura comercial de los escritores profesionales de Shanghái. Poco después, el 29 de septiembre de 1930, Fei Ming publica un dardo contra la autoridad literaria de Azorín. El breve artículo titulado «Las palabras de Azorín» aparece también en *Hierba de camello*, revista de la que Fei Ming es editor y redactor como su maestro Zhou Zuoren. En ese artículo, Fei Ming cita la opinión de Azorín sobre la novela, por medio de su personaje Yuste, en *La voluntad*:

(–Lee *La Gitanilla*, de Cervantes – contesta Yuste–; La Gitanilla es...una gitana de quince años, que supongo no ha estado en ninguna Universidad, ni forma parte de ninguna Academia...pues bien; observa cómo contesta a su amante cuando este se le declara.) Le contesta en un discurso enorme, pulido, elegante, filosófico...Y este defecto, esta elocuencia y corrección de los diálogos insoportables, falsos, va desde Cervantes hasta Galdós... Y en la vida no se habla así; se habla con incoherencias, con pausas, con párrafos breves, incorrectos...naturales...Dista mucho, dista mucho de haber llegado a su perfección la novela. Esta misma coherencia y corrección anti-artísticas– porque es cosa fría– que se censura en el diálogo...se encuentra en la fábula toda... Ante todo, no debe haber fábula...la vida no tiene fábula: es diversa, multiforme, ondulante, contradictoria...todo menos simétrica, geométrica, rígida, como aparece en las novelas... (cita de Bell de *La voluntad* de Azorín en su obra *Contemporary spanish literature* 1925: 245-246; más tarde, este párrafo leído y citado por Xu en el artículo «Azorín, un prosista incomparable», 1930: 94).

En respuesta a los puntos de vista mencionados anteriormente de la novela de Azorín, Fei Ming no dudó y se opuso resueltamente:

No conozco más sobre Azorín. En lo que respecta a sus palabras, creo que este señor (Azorín) es demasiado honesto. Su paisano (Galdós) va a reírse de su comentario defectuoso. «Dista mucho, dista mucho de haber llegado a su perfección la novela», en mi opinión, debemos reconsiderarnos realmente lo que indica el señor Azorín. No podemos decir que Cervantes no sea el realismo. Ahí la vida no tiene fábula. En principio esa teoría es común, si se compara con la relación entre la fotografía (fiel a la realidad) y la pintura (recrear según la observación de la realidad).

«Cuando se sacrificaron los antepasados, parecía que los antepasados estaban realmente al frente» (según Confucio), pienso que esta es una frase maravillosa. Así que no admiro las palabras del señor Azorín (1930: 1).

El punto central de la objeción anterior de Fei Ming es que él cree que las novelas no tienen que mostrar del todo el realismo de la vida. Como dijo Confucio, cuando sacrificamos, tenemos emociones piadosas. Imaginar que nuestros antepasados están frente a nosotros no es lo mismo que la existencia objetiva del objeto de sacrificio. Lo mismo es cierto para la escritura de novelas: aunque la creación literaria proviene de la vida, no es lo mismo que la copia estereotipada, o los retratos fotográficos atontados. Según el análisis de Zhang Xin, la opinión de Fei Ming aquí debe ser: «la creación de ficción no es copiar la vida por completo, sino refinar la esencia de la vida y expresarla artísticamente» (2012: 6). Pero, según Zhang Xin, Fei Ming malinterpretó a Azorín hasta cierto punto: «la intención de Azorín es reproducir el lado no estructurado de la vida cotidiana mediante la restauración del estado de la vida real que se perdió en las novelas anteriores; perseguir la coherencia de la forma de vida y la forma artística, ampliando así el campo de expresión y la forma estilística de las novelas españolas» (2012: 6). Al mismo tiempo, Zhang Xin también señaló que «en lo que respecta a la situación creativa real, no hay demasiada separación entre Azorín y Fei Ming. Por el contrario, para ambos escritores, romper los deslindes tradicionales entre la poesía, el ensayo y la novela y buscar la expresión poética del significado espiritual son lo mismo» (2012: 6).

De los varios eventos según el eje de tiempo, hemos notado que la Escuela de Pekín es una escuela literaria relativamente libre y flexible. Aunque comparten un aire común, los escritores pekineses tienen sus respectivas ideas literarias. Ni siquiera la relación de maestro - discípulo entre Zhou Zuoren y Fei Ming, ambos de la Escuela de Pekín, les obliga a tener un mismo punto de vista. La preciosidad de Azorín es ponderada por el profesor Zhou Zuoren, pero Fei Ming disiente: refuta y niega la visión de la novela sin fábula de Azorín. En sus actitudes hacia la literatura extranjera, cada uno de ellos mantiene una actitud de absorción selectiva acorde a sus observaciones. Es precisamente esa actitud dialéctica la que promueve que los escritores de Pekín expresen su individualidad, pongan en juego su creatividad singular y escriban muchas obras distintas, contribuyendo a una escena maravillosa en el mundo literario.

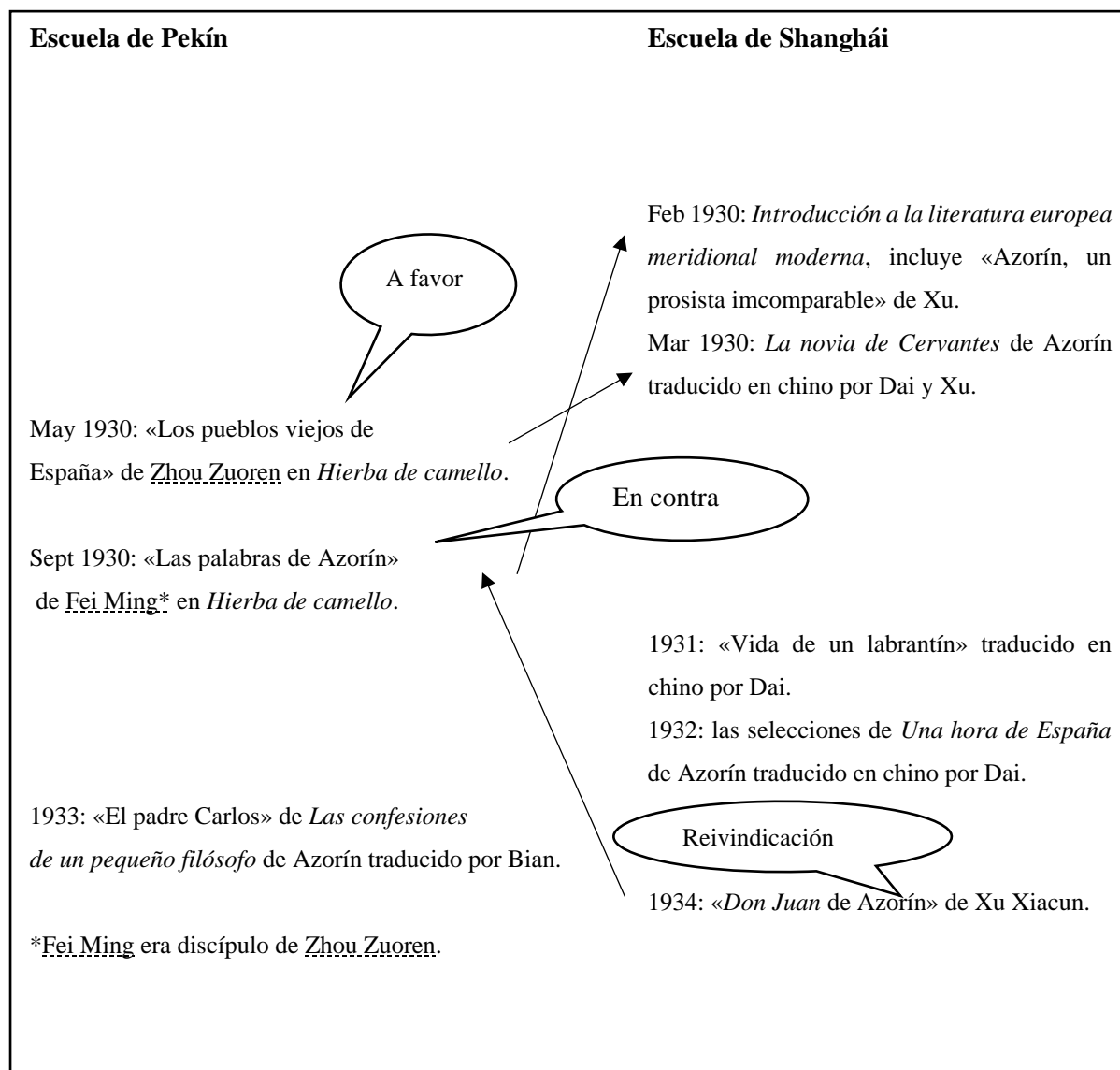


Tabla 21: contexto de la controversia sobre la noción novelesca «sin fábula» de Azorín entre los escritores de la Escuela de Pekín y la Escuela de Shanghai.

La controversia da fama a Azorín en la literatura china moderna. Y el artículo de refutación sobre la novela sin fábula azoriniana de Fei Ming, el pionero de la Escuela de Pekín, va a provocar nuevas reflexiones en China sobre él. A partir de las obras de Azorín traducidas al chino y a las posteriores traducciones de sus obras, como *Una hora de España*, los escritores chinos prestarán más atención a la visión desestructurada de la novela.

Xu Xiacun no pasa por alto la recepción de Azorín en Pekín y más tarde redacta un artículo rectificando el artículo de Fei Ming. En 1934, *Crítica literaria* publica «Don Juan de Azorín» de Xu, en el que el primer introductor chino del ensayista español muestra su acuerdo con la idea de que la novela «no tiene fábula». Para demostrar la estructura peculiar en la novela

de Azorín, Xu indica que en *Don Juan*: «Los personajes del libro aparecieron, primero uno por uno; luego, de dos en dos y de tres en tres: se relacionan entre sí gradualmente, de modo que la trama de la novela se desarrolla imperceptiblemente, mientras que el carácter de cada personaje está vívido y hace que los lectores vean claramente los cambios de sus pensamientos en la descripción del escenario» (1934: 65).

Dejando aparte esta controversia, la difusión y recepción de la traducción al chino de Azorín es un registro de la amistad, los intercambios y la cooperación entre los escritores de la Escuela de Pekín y Shanghai. Sus esfuerzos conjuntos han dado paso al idioma, la cultura y la literatura de España representados por Azorín, que ha dejado huellas en obras de ciertos escritores chinos importantes, en forma de innovación intertextual, recordando así un bonito período de la historia de la literatura china moderna.

Guo Feng (1917-2010), poeta en prosa y escritor de literatura infantil, menciona muchas veces que «el estilo conciso, poético y melancólico de Azorín le influyó toda la vida» (Wang, 2014). Conoció sus traducciones y muchas excelentes obras de otros escritores occidentales gracias a *Los contemporáneos* de la que era editor Shi Zhecun. Cuando los dos se encontraron en Pekín en 1981, Guo Feng se acordó de preguntarle por un dato de Azorín que no sabía: el año de su muerte. Un mes después, al regresar Guo Feng a su ciudad, recibió una carta de Shi Zhecun y una biografía de Azorín escrita a mano en un cuaderno de notas. Shi Zhecun le escribió en carta: «Él (Azorín) murió en 1967. Los libros de referencia que tenemos son antiguos y en ellos figura solo su año de nacimiento, no el año en que murió. Anteayer fui a la Universidad Nacional Normal para leer la última edición de la Enciclopedia Británica y descubrí que vivió más de 90 años...» (Wang, 2014). Además, por afición, Guo Feng también buscó seriamente traducciones al chino de los otros libros del autor y adquirió *Pequeña colección de Azorín*. Con este libro, Guo Feng lamentó que la calidad de la composición tipográfica y la impresión del libro no fuera buena: «el número de impresiones es muy pequeño y parece ser una especie de papel pálido hecho a mano en el pueblo. Si lo repaso dos veces, puede romperse» (Wang, 2014). Pero confirmó: «En mi opinión, este es un buen libro. Un buen libro, a veces, no tiene muchos lectores. Pero a menudo se recuerda en la mente de algunas personas» (Wang, 2014). En 1982, Xu Xiacun, que trabajaba en la Universidad de Xiamen, preparaba una nueva edición en chino de la versión de 1930 de *La novia de Cervantes*. Al enterarse, Guo Feng se adelantó y contactó con la Editorial Popular de Fujian (Wang, 2014).

Finalmente, contribuyó a la reimpresión de esta colección de artículos de Azorín cambiándole el título por el de *Pequeñas escenas de España*.

En 1997, la colección de misceláneas de Guo Feng *Escritos en la casa Hanyan*, contiene «Hablando de Azorín» (1997: 329). Guo Feng, a sus casi ochenta años, recuerda su primera lectura de Azorín, cuando todavía estaba en la escuela secundaria. En ese artículo, destaca la singularidad de su literatura:

Todavía no puedo hablar sobre el arte en prosa de Azorín. Sin embargo, lo interesante es que cuando aún estaba en la escuela secundaria, cuando tenía solo catorce o quince años, la prosa de Azorín tenía un poder, un poder que me hizo leer. ¿Por qué me provoca esa sensación? Pensando en eso ahora, parece que sentí vagamente que la prosa de Azorín era diferente, incluso muy diferente de las obras en prosa de los demás; parecía sentir vagamente las palabras, personas y paisajes representados en la prosa de Azorín. Son reales y conmovedores. Lo que expresan tiene siempre su peculiaridad. En resumen, parecía haberme dado una especie de iluminación sobre los conocimientos literarios en ese momento. (...)

En pocas palabras, esta es la prosa de Azorín, que es absolutamente suya. Su forma de expresión clásica, realista y lírica, sus métodos y hábitos personales de inducir al mundo con su propio corazón, e incluso sus sentidos, pensar en la vida y los sentimientos humanos y conocer cosas, parecen hacerme aprender de la lectura de sus obras. Siento en cualquier momento y, sin darme de cuenta, que estos sentimientos han contribuido a mis ideas personales sobre la literatura y el deseo de desarrollar mi escritura

(1997: 330-332).

La recepción de Azorín por los escritores chinos modernos en el norte y sur de China, y las oportunidades de comunicación desencadenadas por ella no se queda aquí. Los miembros de la Escuela de Pekín y los grupos de la nueva poesía que también están activos ahí, como la Escuela de la Luna Nueva y los tres Poetas del Jardín Han, también reciben la traducción en chino embelesadora de Azorín.

Al comienzo del quinto capítulo de esta tesis, ya hemos mencionado que Shen Congwen se burlaba del gusto de Bian Zhilin y otros Poetas del Jardín Han por las obras de Azorín en el poema «Relieve de Bian Zhilin». He Qifang, uno de los tres poetas del Jardín Han, es ensayista de la Escuela de Pekín. En el artículo «Una carta al señor Ai Qing» de 1939, menciona la influencia de Azorín en sus letras (2013: 196). Y Li Guangtian, otro poeta del Jardín Han, en su prosa breve «Río de Agua Fría» («冷水河»), cuando habla de un grupo de personas que, camino al exilio durante la guerra, pasan por un pueblecito, alude a *Las confesiones de un pequeño filósofo* de Azorín, por revelar el aire exánime de ese pueblo por culpa de la negra política local:

Para apurarnos (en camino al exilio), nos levantamos temprano. Pero hoy nos levantamos demasiado temprano, no dormimos lo suficiente por la noche y es fácil cansarse durante el día. Entonces alguien gritó: «¡Guau, demasiado temprano! ¡Guau, demasiado temprano!» Este grito estaba revolando por mis oídos por mucho tiempo, porque yo recordaba al prosista singular Azorín. En un artículo suyo, (Azorín) mencionó tres oraciones comúnmente usadas por los españoles en la rutina: La primera oración es «Es ya tarde», la segunda oración es «¿qué vamos a hacer?» y la tercera oración es «¡Ahora se tenía que morir!» Estas son tres frases terribles. Pienso en la gente de nuestro país y cuántas personas hay allí. ¿Pasas tu vida en una oración? Y lo más horrible es «¡Es tarde!». Es decir, «¡Oh, es demasiado tarde!» Si pensamos en el destino actual de España y en nuestro propio país, la llamada «¡Guau, demasiado temprano! ¡Guau, demasiado temprano!» tiene un significado especial y una emoción infinita. ¿Es «demasiado temprano» mejor que «demasiado tarde»? Si puedes hacer las cosas no demasiado temprano ni demasiado tarde, es bueno, naturalmente, pero no es fácil, creo. Así que todavía espero que sea mejor para todos «antes». Parece que deberíamos usar «antes» en lugar de «tarde» (1980: 154) ⁶⁶.

Asimismo, las páginas amarillentas de *Pequeña colección de Azorín* (1943) también homenajearon a su traductor Bian Zhilin, con el primer amor juvenil, largo y sin esperanza, del poeta sobresaliente del siglo pasado. El episodio histórico resalta una especial significación de la obra de Azorín para Bian Zhilin. Es una pena juvenil, por una gran distancia: él se sonrojó frente a ella, pero la chica no sabía su amor. En el poema más difundido de Bian, «Capítulo interrumpido», el poeta escribió: «La luz de la luna embellece tu ventana, / Mas tú has embellecido el sueño de otra persona» (Piñero Martínez trad. 2013: 283). Bian apuntó, intencionalmente o no, el recuerdo de antaño con la muchacha a la que quería:

Fui al norte durante las vacaciones de verano de 1938. Como se lo presté (el manuscrito de *Pequeña colección de Azorín*) a mi amiga, la señorita Zhang Chonghe para leer, le pedí que lo guardara. Después de regresar del norte, un año después, pasé una estancia en Sichuan por otro año, finalmente olvidé este pequeño libro. Luego, el año antepasado, cuando llegué a Kunming la señorita Zhang Chonghe estaba allí, hasta allí yo recordaba el libro (*Pequeña colección de Azorín*) gracias a la mención de ella. El libro fue traído a Kunming por un protector dulce desde la lejanía (1943: 6).

Zhang Chonghe (1914-2015), era poeta y calígrafa, una mujer talentosa y educada. Nació en una familia intelectual. En 1937, cuando la Guerra Antijaponesa estaba a punto de estallar, Bian decidió proponerle el noviazgo, enviándole una recopilación de los 20 poemas

⁶⁶ (Texto original)为了赶路，我们自然希望早起，但今天实在起得太早了，夜里睡不足，白天行路也是容易疲劳的，于是有人喊着：“太早哇！太早哇！”这喊声在我的耳朵里回旋了很久的时间，因为我历史想起了那一世之散文作家阿左林，他在一篇文章中曾说起西班牙人在日常生活中所常用的三句话：第一句是“晚了！”，第二句是“干甚么呢？”而第三句则是“死了！”这是很可怕的三句话，是想咱们这个国家的人民，又有多少人，不是在这三句话中把一生度过的呢？而那最可怕的就是“晚了！”这就是说，“糟糕，已经来不及了！”想想西班牙在这时候所遭的命运，在想到我们自己的国家，对于“太早哇！太早哇！”这呼声，就有着特殊的意味，也有着无限的感慨。究竟“太早”比“太晚”是不是较好一些呢？一切事情，如能不过早也不太晚地去做，那自然很好，但那就很不容易吧，我想。那么还是希望大家“早一些”较好，咱们似乎应当用“早一些”来代替“晚了”那一句话 (1980: 154).

que había escrito previamente en el famoso poemario *Colección de decoración*. Esta vez, Bian esperó ansiosamente, esperando que ella respondiera a su amor. Al recibir la carta con su contestación, el poeta, nervioso, la abrió con manos temblorosas. La respuesta era que ella no le amaba. Y la evaluación que hacía Zhang Chonghe sobre su carácter y su poesía, era «falta de profundidad». Decepcionado y queriendo olvidarla, Bian aceptó la oportunidad de estudiar un tiempo en el extranjero, en la Universidad de Oxford. Desde entonces, el poeta siguió en contacto amistoso con Zhang Chonghe otros diez años hasta que ella conoció a otro hombre en 1947 y se casó rápidamente. Bian soportó la falta de amor hasta 1955, cuando finalmente se casó, habiendo cumplido ya 45 años.

De nuevo, detrás de la traducción de Bian de *Pequeña colección de Azorín*, está la otra figura que hemos mencionado, la afamada poetisa, estrella de la Escuela de Pekín y la literatura femenina moderna, Lin Huiyin. Paralelamente a sus triunfos en las letras, están sus logros como arquitecta, admirable guardiana de la arquitectura clásica china. En los años veinte, Lin Huiyin y su novio Liang Sicheng fueron a EE. UU a estudiar Arquitectura. Entraron en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Pensilvania, para tomar cursos importantes de arquitectura. Más tarde, Lin completó un curso de diseño de arte escénico en la Universidad de Yale. Después de regresar a China, Lin Huiyin se casó con Liang Sicheng y, luego, el matrimonio comenzó a investigar asiduamente la arquitectura clásica viajando por varias provincias de la tierra. En su época, internacionalmente, a los ojos de los países occidentales en general, se creía que la arquitectura clásica de China, junto con sus edificios, estaba corrompida por el largo transcurso de los siglos, y aún más arruinada por las guerras modernas. Sin desfallecer, el matrimonio de Lin completó la decodificación laboriosa del tratado técnico *Yingzaofashi*, un antiguo libro de arquitectura china hace mil años. Además, la pareja se unió a la Academia de Arquitectura de China, superó dificultades, dirigió al grupo por todo país y realizó investigaciones sobre las antiguas arquitecturas. El trabajo en equipo permitió que la arquitectura clásica china sorprendiera nuevamente al mundo con su sabiduría y encanto cultural singular. Su trabajo incluía la protección de dibujos y moldes arquitectónicos de la familia Lei (el honorable nombre de la familia llamada Lei, que presidió el diseño arquitectónico real durante la dinastía Qing, realizó parte de los palacios de la Ciudad Prohibida).

En 1984, el anciano Bian Zhilin pensó en su amiga Lin Huiyin, que languideció muchos años. Recordó que una vez ella dijo que le gustaban mucho dos cuentos de Azorín de *Blanco en azul*: «Voluptuosidad» y «La mariposa y la llama», por ello Bian escribió un artículo,

«Dentro y fuera de la ventana: recordando a Lin Huiyin», que se publicó el 10 de marzo de 1985 en Shanghái en el periódico *Wenhui*. Repasando la biografía de la poetisa, Bian la relacionó con el cuento de Azorín «La mariposa y la llama». Él cree que la vida de Lin se parece a la heroína: Blanca Durán (Bian, 2002: 182). En el cuento azoriniano, la poetisa Blanca Durán, con la calurosa y amable invitación de sus amigos, tiene que viajar por Europa, desde París y Suiza hasta el Mediterráneo, pero siempre recordó que su destino era una plazoleta en el norte de España, en León. Al igual que la poetisa española, Lin Huiyin había estudiado en el extranjero, era una viajera cosmopolita, pero estaba frágil y enferma, y quería regresar a la patria, así que finalmente dedicó su ardor intelectual a la arquitectura clásica china.

Bian comenta: «los intelectuales del tipo de Lin Huiyin, debido a su educación superior desde niñez, han tenido buena disposición para viajar o vivir entre regiones y culturas de China o de otros países occidentales. Para ella, hubiera sido muy fácil conseguir una vida acomodada en el extranjero. Pero, después de viajar por el mundo, sin importarle las condiciones, ella volvió para quedarse en su patria, como le pedía sinceramente su corazón. Porque su raíz está en China, las ramas y las hojas crecían en el país» (2002: 182-183). Aquí, Bian expresa su sincero agradecimiento por el coraje de Lin Hui para desafiar a la vida por cumplir sus sueños, asemejándola con la imagen literaria de «La mariposa y la llama» de Azorín.

Existe una intertextualidad más obvia entre otros tres escritores pekineses y Azorín: con el poeta He Qifang, uno de los tres poetas del Jardín Han y de la Escuela de Pekín, en su primera colección de ensayos *La pintura en los sueños* (1936); con el novelista Shi Tuo, en *Recuerdos de la Ciudad de Huertos* (1946), su colección de cuentos más importante, donde crea una ciudad china ficticia con rastros intertextuales con las ciudades en Azorín, y con el ensayista Wang Zengqi, por su prosa bella y poética, con un lenguaje conciso y refinado. Este último es, entre los escritores chinos modernos de la Escuela de Pekín, quien tiene un estilo más semejante a Azorín.

Hemos encontrado estudios precedentes con respecto a la influencia de Azorín en los tres escritores de la Escuela de Pekín mencionados. (1) Azorín y He Qifang. El investigador Shangguan Mei Fei, en el artículo «Hablando de la influencia de Azorín en *La pintura en los sueños* de He Qifang», habló sobre la influencia azoriniana en el concepto de prosa que rompe los límites estilísticos, y la creación de personajes: la muchacha inocente y bella, y el anciano que ha experimentado las vicisitudes del tiempo (2009: 198). (2) Azorín y Shi Tuo. Por el momento, no existe una monografía o disertación específica sobre la influencia de Azorín en

la literatura de Shi Tuo. Este tema generalmente se incluye como parte del estudio general de la asociación creativa entre Azorín y los escritores de la Escuela de Pekín. Zhang Xin, en la segunda parte, «Influencia y fusión», del TFM *La difusión y recepción de las obras de Azorín en China*, dedicó un capítulo a señalar la conexión literaria entre Azorín y, respectivamente, He Qifang, Wang Zengqi y Shi Tuo. (3) Azorín y Wang Zengqi. El estudioso Zhu Qingfang, en el artículo de 2006 «Wang Zengqi y Azorín», concluye que la influencia de Azorín en Wang está en la búsqueda estética de emoción silenciosa, la prosificación y la poetización de la novela, y la perspectiva sobre los temas: reproduce la vida cotidiana de la gente común en pueblos y ciudades mediante escenas literarias (2006: 39-40). En el artículo de ese tema específico, el autor Xia Xi señaló que Wang Zengqi se vio potencialmente afectado por Azorín, y utilizó una rica onomatopeya — pasos, campanas de iglesia y voceos de buhoneros y artesanos — para resaltar el ambiente solitario y tranquilo de la pequeña ciudad (2013: 111-112). El otro investigador, Lu Jun, en su artículo «Comparación de personajes en las novelas de Wang Zengqi y Azorín», señaló que las similitudes ideológicas entre ambos escritores reflejan un espíritu de paz y la interpretación de la conformidad con el destino, ejemplificándolo con el ensayo azoriniano «Toscano o la conformidad», que refleja el pensamiento del taoísta Zhuangzi en el TT en chino (2012: 41-42).

Azorín tiene un papel fundamental en la evolución de la historia literaria de la Escuela de Pekín. El erudito Gao Hengwen, en *Los escritores de la Escuela de Pekín: Estilo académico*, trata la historia de este grupo, hablando sobre su publicación nuclear *Hierba de camello* y los influjos de Azorín (2000: 21). En *Poética de la Escuela de Pekín*, editado por Liu Jincai, hay un capítulo dedicado al estilo de los escritores que incluye un subcapítulo titulado «Novelas líricas poéticas de Azorín y la Escuela de Pekín» (2005: 191). Además, Shangguan Mei Fei, al analizar la revista *Mercurios* como punto de partida para investigar la relación entre editores, autores, lectores y obras, enfatiza las ideas creativas y las características comunes dentro de la Escuela de Pekín como grupo literario, así como la inspiración creativa de Azorín para sus experimentos estilísticos (2009: 51). Y, de acuerdo con el punto de vista de los académicos antes mencionados, después del análisis, Shangguan Meifei también cree que, según los resultados de la investigación, «las características de la escritura de He Qifang y otros escritores se forman como resultado de la síntesis de múltiples recursos literarios, como el simbolismo francés. El modernismo angloamericano, representado por T. S. Eliot también inspira la creación de escritores chinos, como He Qifang» (2009: 51-52).

El modelo de escritura estilizado de Azorín lo incorporaron tanto la Escuela de Pekín como la de Shanghái. No obstante, ambos grupos se encuentran muy distantes en algunas ideas. La mayoría de los escritores pekineses, por ejemplo, tienen título universitario, y buena parte de ellos son profesores con ingresos estables, por lo que no necesitan producir literatura de consumo como los escritores profesionales de Shanghái, que buscan atraer a los lectores populares. Para la Escuela de Pekín, escribir es más bien un pasatiempo exquisito. Están más inclinados a cultivar el espíritu por medio de la pulcritud literaria. Limpian el aire del olor a metal del dinero. Además, un colorido tono creativo unifica a los miembros de la Escuela de Pekín. Mantienen el gusto culto por la tradición literaria china; por la estructura de los temas y las imágenes, están más inclinados a diseñar el fondo de la historia en pequeños y tranquilos pueblos o aldeas con costumbres locales chinas. De hecho, estos autores pekineses tienen un alto nivel de educación y una buena preparación literaria. Sus artículos revelan espontáneamente reflexiones sentimentales y meditaciones sobre la vida, la sociedad y la historia de tono filosófico. Obviamente, ellos están cultivados por las ideologías tradicionales del confucianismo, el taoísmo y el budismo. De los logros de esa escuela, en el artículo «La crisis de los ensayos», Zhu Ziqing piensa: «Lo más desarrollado (de la Escuela de Pekín) son los ensayos» (cita de Xu, 1994: 196).

Nuestro objetivo, en este capítulo, es concretar la intertextualidad entre Azorín y los tres escritores de la Escuela de Pekín, comparando la obra nueva con el original en español de Azorín. Desde la perspectiva del estilo, tema e imagen del autor original, en diferentes etapas, y diferentes períodos sociales e históricos, así como las corrientes literarias a las que pertenece Azorín, analizamos la relación intertextual entre él y los tres escritores pekineses. Todos los trabajos académicos de los predecesores mencionados anteriormente proporcionan materiales, corpus y perspectivas teóricas para ayudar con nuestra investigación en este capítulo. Pero tengamos en cuenta que esos estudios previos se limitan a materiales solo en chino y a investigaciones sobre los TT en chino, sin combinarlos con el análisis del autor español y sus obras originales, que son el remitente del diálogo literario sino-español. Este capítulo, por lo tanto, se ocupa de sistematizar y ampliar los estudios previos, lo que ayudará a los académicos españoles de literatura comparada a comprender el estado actual de Azorín y la literatura china moderna. Nuestro estudio incluye el análisis contrastivo con el TO de Azorín, lo que contribuye al que el análisis del tema sea más íntegro y, en cierta medida, enriquece la perspectiva de la investigación en este campo.

6.2 Azorín y *La pintura en los sueños* (1936) de He Qifang

Vemos a un joven que ama la poesía clásica china desde la infancia. De 1931 a 1935, sentado en el aula del Departamento de Filosofía de la Universidad de Pekín, el joven se ve más inclinado a la literatura; a menudo sueña despierto mirando el cielo interminable fuera de la ventana, permitiendo que sus pensamientos vaguen por el espacio de fantasía. Él es He Qifang, un poeta moderno, un conocido ensayista de la Escuela de Pekín y un conocido crítico y educador. En la senectud, He Qifang obtendrá un gran logro con el estudio del clásico chino *Sueño en el pabellón rojo*.

En su tiempo libre, He Qifang no estaba satisfecho con el estudio de su especialidad filosófica. A menudo se quedaba paseando por el Jardín Han de la Universidad de Pekín, conversando con dos colegas coetáneos, Bian Zhilin y Li Guangtian, soñando y componiendo poesía juntos. Cultivando la amistad y la inspiración artística, los tres publicaron el poemario *Colección de poetas del Jardín Han* en 1936. Un año después, la primera colección de ensayos personales de He Qifang *La pintura en los sueños* (1937) se publicó mientras el escritor estudiaba la Filosofía en la Universidad de Pekín. Esta colección de ensayos se compone de textos cortos sin relación aparente que llevan a los lectores a una tierra de sueños tejida por un poeta con fantasía colorida. En el Jardín del Edén en el sueño, se pueden ver cuentos de hadas occidentales similares a los de Óscar Wilde entrelazados con las leyendas o mitos del Este. Después de publicar *La pintura en los sueños*, He Qifang fue muy elogiado en el círculo de la Escuela de Pekín y adquirió fama. En el mismo año, ganó el Premio Literario de Oro del periódico *El público* de Tianjin.

Según Gao Hengwen, «He Qifang tiene características estéticas obvias tanto en el pensamiento como en la creación, gustándole los poetas simbolistas franceses más que otros poetas», y también «fascina con la poesía clásica china de la dinastía Tang» (2000: 85). El propio He Qifang -poeta en prosa- señaló:

Me gusta la fragua, la combinación de colores, el espejismo intangible. Me gusta la cuarteta china de la dinastía Tang. Así como una sonrisa, un gesto con la mano; pese a que expresan ideas, lo que admiro es la postura.

Mi propia creación conlleva esa tendencia. No estoy buscando la apariencia mediante una idea palpitante, mi mente originalmente rememora un mosaico de colores, un *collage* de imágenes

(en las propias palabras de He Qifang, cita a Gao, 2000: 86).

Hay un ajuste sorprendente entre «la tierra no encontrada en el mapa de la humanidad» (1936: 2) del sueño de He Qifang con las reminiscencias de pequeñas ciudades españolas descritas por Azorín en la primera colección traducida al chino *La prometida de Cervantes* (1930). Ambos escritores son buenos para resaltar el efecto sugerente de detalles de escenas y colores con imágenes esclarecedoras. En particular, la reproducción por He Qifang de los temas e imágenes característicos de las obras de Azorín muestra la conexión intertextual entre ellos.

Desde la perspectiva de la intertextualidad, la relación entre *Espagne* de Azorín y *La pintura en los sueños* de He Qifang se resume en el personaje, el tema y las imágenes, y el estilo y la corriente literaria. La etapa de Azorín es del simbolismo impresionista. Y por parte de He Qifang se atribuye al esteticismo y el decadentismo.

En *La pintura en los sueños*, Qifang adoptó directamente los títulos de *Espagne* de Azorín para nombrar algunos capítulos, como «La velada» y «Una elegía». En el ensayo «La pintura en los sueños» con el mismo título del libro, He Qifang presenta los personajes de Ding Lingwei, Chun Yufen y Bai Lianjiao. A continuación, titula algunos ensayos con el nombre de un personaje, haciendo un retrato vívido de su vida. Tal arreglo estructural es similar a la edición de retratos del capítulo «Siluetas de Zaldívar» de *Los pueblos*, en el que incluye los subtítulos «Canduela», «Don Bernardo», «María» y «Merceditas», para crear una colección de siluetas fotográficas de las personas en el pueblo en forma de descripción literaria.

«El buhonero» en *La pintura en los sueños* de He y «El apañador» de *Espagne* de Azorín ejemplifican los intertextos de estructura e imagen literaria. Según Zhang Xin, «(Estos dos ensayos) tienen que ver con un vendedor ambulante que vocea su comercio, luego se detiene un rato en la mansión, ejerce su trabajo y vuelve al viaje errante» (2012: 34). He Qifang escribió este ensayo inspirándose en «El apañador» de Azorín y centró su perspectiva de observación en un comerciante que deambula por pueblos y aldeas para hacer su pequeño negocio. Este flaco comerciante, con un tambor en la mano y una caja de madera, visita regularmente una mansión del pueblecito para vender sus productos. Esta es una típica gran familia tradicional china, pero todos los hijos van a trabajar fuera del pueblo natal, las hijas están casadas, solo quedan el anciano dueño de la casa y unos pocos criados mayores. El propietario enfermo y el silencio embarazoso de la mansión simbolizan el envejecimiento de la edad en medio de las vicisitudes del tiempo.

El TO de «El apañador» de Azorín, en lenguaje que poetiza, cuenta una breve historia de cómo las personas provincianas se guarecen de la lluvia cuando la depresión social es como una tormenta imprevista. La cámara enfoca el interior de un caserón. El viejo sirviente, mandado por su amo, un noble en decadencia, confía al apañador un paraguas que ha heredado de sus antecesores para que lo repare. La gran familia, que en el pasado tuvo mucho poder en la pequeña ciudad, con el paso de las generaciones, ha ido perdiendo importancia y dinero. Ahora apenas tienen para comer, pero, a falta de bienes, la aristocracia ha dejado en herencia la generosidad. El dueño del caserón decide gastarse el presupuesto de la cena familiar dándoselo al apañador para que recupere el paraguas. Azorín nos interroga mediante la voz del corazón del apañador: «El paraguas que acaba de componer el apañador, ¿es que ha de guarecer a los descendientes de este hidalgo? No; la estirpe que fue gloriosa un día se acaba en este pobre hombre» (ESP: 97). Reparar un viejo paraguas es un acto simbólico que implica buscar amparo. La aristocracia envejecida intenta compensar el inevitable declive familiar en el deprimido entorno social. Esto muestra que Azorín es muy bueno contando una historia con un pequeño accesorio (un paraguas) y dándole a la breve fábula una profunda moraleja.

Dos de los restantes ensayos de *La pintura en los sueños* se inspiran en «La velada» y «Una elegía», de *Espagne* de Azorín.

El comienzo de «La velada» de He establece el tono emocional del artículo: la llegada del crepúsculo, el carruaje negro, la vasta tierra nevada, el fuego del horno en la casa. La estructura de la escena de la nieve que resalta la soledad proviene de la referencia de He Qifang al ensayo de Azorín del mismo nombre «La velada», pero los dos autores tienen diferentes estados de ánimo. En realidad, aquí el traductor Dai cometió una “traición”. En el TT el título «La velada» está incorrectamente traducido por Dai por una palabra que significa «crepúsculo» en chino, dado que «velada» es una palabra muy propia de la cultura española. A principios del siglo XX, China en su conjunto sabía poco sobre la cultura española, y los traductores de *Espagne*, Dai y Xu, no conocían el sentido de «velada» como «reunión nocturna de varias personas para solazarse de algún modo», según la RAE. La malinterpretó como «crepúsculo vespertino», palabra que, para el gusto estético de la poesía clásica china, evoca los paisajes naturales a la caída de la tarde y expresa de forma lírica el lamento por la pérdida irrecuperable del tiempo. Tal traducción en chino resulta mucho más melancólica que la velada española, que se refiere a una costumbre divertida y jovial propia del país. Así, el original «La velada» de Azorín representa la escena nocturna del pueblo mediterráneo español por la noche, la

reunión con familiares y amigos, encendiendo fogatas con troncos de olivos en la chimenea de la casa. En Azorín, «Las llamas corren tenues, azules, sobre los recios troncos» (PUE: 162); las llamas bailan en ritmo de paralelismo retórico; las llamas, también hacen sinestesia visual de color y música, como un allegro impresionista de Claude Debussy o Maurice Ravel. Por otra parte, el paisaje nevado en He Qifang poetiza una escena esteticista y maldita de tiempo solitario y decadente.

Para He Qifang, «La velada» incluido en *La pintura en los sueños* es un hito fronterizo de este período creativo. Este ensayo fue escrito en 1933, a principios del verano, durante sus estudios en la Universidad de Pekín. He Qifang le dijo al poeta Ai Qing que creía que antes de 1933, pertenecía a su propio «período de fantasía (...) solo me gusta leer algunas cosas bellas y suaves». A su etapa posterior a 1933 la llamó «período de depresión». Estaba cerca de la desesperación de T. S. Eliot y la tristeza de Fiódor Dostoyevski (2013: 193). También dijo que en el proceso de escritura de *La pintura en los sueños*, le influyeron el escritor Fei Ming de la Escuela de Pekín (la obra de Fei Ming se caracteriza por la obvia sensibilidad meditativa del Budismo Zen), y también otros escritores extranjeros: «Auguste Villiers de L'Isle-Adam, Azorín, Gide, Maeterlinck» (2013: 196). En ese momento, la escritura de He Qifang estaba profundamente atrapada en una decadencia pesimista. Obsesionado por la idea del arte por el arte propuesta por escritores del esteticismo, He Qifang dijo: «Incluso consideraba a menudo una especie de individualismo extremo. Había una vez que pensé: no tengo responsabilidades u obligaciones para con los seres humanos, porque no he obtenido nada de ellos» (2013: 197). Entrar en la vida laboral como profesor después de graduarse en la universidad, al principio le hizo sentir un «terrible vacío y aburrimiento». He Qifang está de acuerdo con una opinión pesimista de Pío Baroja: «Hay desgracia en todas partes» (2013: 197) En «La velada» escribió que no había nadie fuera de la casa y todo estaba en silencio en la nieve. Solo las huellas dejadas por los carruajes que tomaron los aldeanos cuando salieron. Para el poeta sentimental He Qifang, lo que la herradura estampaba en su corazón es una soledad vasta e interminable:

El sonido de cascos de caballos, solitarios y melancólicos, de lejos a cercanos, salpicados como pequeñas flores blancas en la calle silenciosa. Me paro. Un viejo carruaje negro, vagante y vacío, pasó junto a mí lentamente. La sospecha es que llevó la oscuridad y esparció sus sombras oscuras en el camino, y luego desapareció de cerca a lejos (1936: 18)⁶⁷.

⁶⁷ (Texto original) 马蹄声，孤独又忧郁地自远至近，洒落在沉默的街上如白色的小花朵。我立住。一乘古旧的黑色马车，空无乘人，纤徐地从我身侧走过。疑惑是载着黄昏，沿途散下它阴暗的影子，遂又自近至远地消失了(1936: 18).

Además, He Qifang reprodujo el personaje de la muchacha de Azorín con una imagen paródica llena de desilusión por la desaparición de una belleza juvenil que no volverá y que le desgarrar el alma. En el inicio de «Una elegía», la ambientación emana de la mitología vaga y desestructurada. El autor alude a unos nombres de princesas legendarias de ficción, de entre las cuales, «Aurelia» y «Lola» nos recuerdan a *Espagne* de Azorín: Aurelia, la muchacha vizcaína en «Los ojos de Aurelia»; Lola, del pueblo de Castilla de «La fiesta». En este ensayo, He Qifang describe a una muchacha hermosa típica de España, con ojos negros y grandes, y con una luz misteriosa, exactamente la imagen intertextual de Juanita en «Los toros» de Azorín:

... como el canto de una mujer en una zona de niebla, cantó una antigua leyenda colmada de tristeza y amor, hablando sobre la desgracia de una princesa, y su padre la confinó en la torre, por amor. Adelina o Servi. Aurelia o Lola. El nombre de una mujer francesa es suave y dulce, recuerda a una figura con dedos largos. ¿Qué pasa con el nombre de la mujer española? Evocan unos ojos grandes, de párpados caídos, que brillan con misterio (1936: 54) ⁶⁸.

En el original «Una elegía» de Azorín, la muchacha llamada Julín simboliza la belleza poética, musical y pictórica que todavía permanece en la memoria de las personas que la aman. La fotografía recuerda el candor y la delicadeza enfermiza de la muchacha Julín. Está muy enferma y pronto muere. El personaje Azorín se entera de improviso del fallecimiento de Julín durante su visita a su pueblo natal. La muerte de la inocente muchacha evoca una elegía representada por la imagen del cisne, que simboliza la belleza y tiene un canto fúnebre. Azorín rememora:

Vosotros acaso no sabréis que en los pueblos es quizá donde las muchachas son aún románticas; es decir, donde hay niñas tristes que tocan en el piano cosas tristes, que pasan horas enteras inmóviles, que leen novelas, que saben versos de memoria, y, sobre todo, que tienen sonrisas inefables, sonrisas de una ingenuidad adorable, divina

(PUE: 83).

En el original «La fiesta» de Azorín, la muchacha Lola, tenía los ojos azules; el color del mar, de la tristeza melancólica. Muchos años después, el viejo poeta, ciego, regresó a su ciudad natal. Le deja sorprendido la fugacidad del tiempo, y dice: «—Tú, Lola, sí que no te acuerdas—le dice don Antonio a Lola; Tú tenías dos años cuando él se marchó» (PUE: 12). Resultó que las tres hijas de su amigo en el pueblo natal se convirtieron en chicas bonitas en

⁶⁸ (Texto original)...像多雾地带女子的歌声,她唱一个充满了哀愁和爱情的古传说,说着一位公主的不幸,被她父亲禁闭在塔里,因为有了爱情。阿德荔因或者色尔薇。奥蕾丽亚或者罗拉。法兰西女子的名字是柔弱而悦耳的,使人想起纤长的身段,纤长的手指。西班牙女子的名字呢?闪耀着神秘的,有黑圈的大眼睛 (1936: 54).

su fulgurante mocedad, como la rosa, el clavel o el jazmín. El contraste envejece la psicología del poeta. El dios de la muerte puede aparecer en cualquier momento en el futuro.

Con emoción espontánea y sincera, los breves ensayos de Azorín, líricos, con ritmo de verso libre, pintan el pueblo natal de un azul degradado de tono melancólico, contando la pérdida fatal de la ilusión juvenil. ¿Cómo no iba a impactar esa melancolía en una persona como He Qifang, que vivía lejos de su pueblo, en Pekín? Por ello, en el texto «Una elegía», He Qifang habla sobre los recuerdos de su infancia, pensando en su abuela, su madre y sus tías. De las tres tías, la más joven está haciendo los preparativos para su boda, apresurándose en coser vestidos de novia. Al igual que se desvanece la imagen de las muchachas, la felicidad de la infancia ya no es la misma que ayer, lo que hace que He Qifang se sienta muy emocionado. En su adolescencia, He Qifang era muy sensible y triste, su escritura y su actitud ante la vida eran de un pesimismo decadente: «Todo pasará. Todo cumple con la inscripción en el anillo del rey David. Esa frase nos hace felices cuando estamos tristes, y nos pone tristes cuando estamos felices» (la alusión a Chéjov, Xu, 1936: 59). Al final de «Una elegía», su autor He Qifang cita el comienzo de otro ensayo azoriniano «Una criada»:

En esta escena desconcertante y conmovedora, escuché las últimas noticias de mi tercera tía; se casó y murió; murió y fue olvidada. Como dijo Azorín, «¿no vemos al surgir su figura en nosotros un jardín, una glorieta de pueblo, con evónimos llenos de polvo, con unos faroles puestos en postes de madera, un poco inclinados por los furiosos vendavales del invierno?» (1936: 60) ⁶⁹.

El original del ensayo «Una criada» de Azorín, comparado con el tono pesimista de He Qifang por la muerte material de la belleza en «Una elegía», se centra más en pensar en la relación entre espíritu, belleza y eternidad. Para Azorín, las bellas figuras de criadas áureas aparecen y desaparecen con una breve duración histórica; pero la belleza del alma se mantiene relativamente eterna, no cambia en la ilusión de la gente cuando las imagina. Azorín evoca a Cervantes, el gran novelista del Siglo de Oro, que había viajado a muchos lugares, se había detenido en un montón de posadas y había visto múltiples doncellas hermosas en España. Así que Azorín intertextualiza con la obra *La ilustre fregona*, cuyo personaje de Marinilla es la típica criada preciosa. Sus almas exudan la belleza del alma de adentro hacia afuera, lo cual es emocionante. Después de verla o leerla, la luz de la belleza nunca se extingue con el tiempo.

⁶⁹ (Texto original) 就在这种迷惑又感动的情景里，我听见了我那第三个姑姑的最后消息：嫁了，又死了；死了，又被忘记了。但当她的剪影在我们心头浮现出来时，可不是如阿左林所说，我们看见了一个花园，一座乡村的树林，和那些蒙着灰尘的小树，和那挂在被冬天的烈风吹斜了的木柱上的灯...(1936: 60).

El texto de Azorín sobre la silueta de la criada en el Siglo de Oro de España hace que He Qifang sienta que la belleza aún no se disipa espiritualmente, a pesar de la fuerza arruinadora del tiempo pasado. En 1936, He Qifang agregó un prefacio a *La pintura en los sueños* en el que incluye un discurso sobre la «silueta de una chica hermosa» que dice: «si no hubiera las chicas bellas, qué solitario estaría el mundo» (2013: 57) La gente hoy en día solo puede captar a las hermosas jóvenes en historias descritas por los escritores leyendo e imaginándolas; He Qifang dijo que la belleza espiritual de las jóvenes hace que las personas «captan la eternidad en un instante» (2013: 58).

En otro ensayo de *La pintura en los sueños*, «La hierba mágica», se inspira en «Ana», de *Espagne*. En el original de Azorín, la gitana Ana, que es buena para transmitir las oraciones de Dios, habla bellamente a los demás y pide limosna. A la vez, Ana domina la brujería y la herboristería. Parece que fue una suerte que Dios recompensara a esta chica por su buen carácter. Ana posee un secreto herbario español, desconocido, misterioso y fantástico: «El pico», «la hierba misteriosa, la hierba estupenda, la hierba única, sin par, que tiene la virtud de abrir las cerraduras» (ESP: 26). Y en el texto «La hierba mágica» de He Qifang, también encontramos una hierba singular que se puede desbloquear cerraduras:

El libro de la magia dice que hay una especie de hierba mágica, no importa cuán difícil sea abrir la cerradura, no puede resistir su hechizo de apertura. Esta frase hace volar mi fantasía. Desde las montañas profundas, los recolectores buscan la hierba verde y la ponen en un cofre de madera bien cerrado. Después de muchos días, la hierba se vuelve marchita y amarilla, y va a tener tal poder mágico incomparable. Durante mucho tiempo, he estado triste y misterioso, como vagando por mi puerta, como una persona que ha perdido el paraíso. A veces realmente deseo ser un pequeño cerillero, dibujando una chispa dorada fuera de la pared en la noche fría como abriendo un abanico. Desde la ventana, tal vez puedas ver el feliz espectáculo. Hasta ahora, me doy cuenta de que la llave que estoy buscando es probablemente un pedazo de hierba, una especie de hierba que nadie conoce desde hace mucho tiempo (1936: 66).

En el original «Ana», Azorín elige como protagonista al personaje marginal, intrahistórico, de la obra de teatro *Eufemia* de Lope de Rueda. Debe de ser una forma en homenaje de Azorín al dramaturgo, precursor del teatro áureo en España. En una gran obra de teatro, cualquier accesorio discreto, como la utilería, apoya a los actores con menos diálogos y tiene su significado. Puede inducir a los lectores a explorar y debatir la obra en profundidad. Ana muestra una insignificancia superficial, el valor de su papel se encuentra en una lectura más profunda. En la obra de teatro de Lope de Rueda, hasta la quinta escena no le toca a Ana estrenarse y participar con un breve diálogo. A los ojos de muchos críticos, borrar el papel de Ana no afectaría a la integridad del guion. Pero alguien cuidadoso y detallista como Azorín

nota que la actuación de Ana en *Eufemia* tiene el papel de la revelación de la verdad y la predicción del resultado. Ella es una mendiga que reparte bendiciones, pero de hecho parece una médium vigilante. Ana es una intermediaria de las profecías, entregando los índices y bendiciones de Dios a la gente de buen corazón. Por lo tanto, en la quinta escena de *Eufemia*, Ana se gana rápidamente la confianza de la protagonista Eufemia y su criada Cristina, que antes estaba enojada y quería echarla afuera, conduciéndola con elocuencia y sinceras oraciones:

Cristina. - ¿No podéis demandar desde allá fuera? ¡Ay, señora mía, y qué importuna gente!; que en lugar de apiadarse d'ellas la persona, de su pobreza, las tiene odio, según sus importunidades e sus ahíncos.

Gitana (Ana). - Calla, calla, garrida, garrida; dame limosna por Dío, y direte la buenaventura que tienes de haber tú y la señora.

Eufemia. - ¿Yo? ¡Ay, cuitada! ¿Qué ventura podrá tener que sea próspera la que del vientre de su madre nació sin ella?

Gitana. - Calla, calla, señora honrada; pon un dinerico aquí, sabrás maravillas.

(Según la quinta escena de Rueda, 1999: párr. 13-14).

Como resultado, Azorín, con creatividad de novelista, reajusta el protagonismo de Ana, alabando sus oraciones piadosas de limosna en el ensayo «Ana (1558)». Y Azorín diseña la profesión de la gitana Ana: es una bruja herbal, y sabrá rezar más cantidad de oraciones (la oración del Justo Juez; la de San Gregorio; la del Apartamiento del cuerpo y el alma). Ana monta su tiendecilla en Toledo, en donde hace tiempo vive la Celestina. Azorín emplea el tiempo verbal presente para representar de forma cuidadosa y realista la casa de la bruja Ana: «No faltará aquí el diente de ahorcado (arrancado para mayor mérito en una noche de tormenta), ni el pedazo de sogá, también de dicho ahorcado; ni faltará tampoco la piedra traída del nido del águila, ni el mantillo de niño, ni los ojos de la loba, ni la barba del cabrón» (ESP: 25).

Con respecto al conocimiento de las hierbas, por la virtud de la piedad, Ana merece conocer una hierba secreta incluso para La Celestina, «el pico». Al final del ensayo, «Ana», siempre que tenga este tipo de hierba, podrá abrir cualquier cerradura que difícil que esta sea. Este tipo de hierba debe de ser muy codiciada para un ladrón de corazón vicioso porque su posesión puede colarle en cualquier casa para robar. Pero Dios le dio el secreto de la hierba mágica a Ana por sus virtudes. Ana es una chica muy inteligente, conoce el arte de hablar. Cuando rezaba por la limosna, usaba palabras hermosas para ganarse la confianza de la gente

y que le abrieran sus puertas. Si la gente le da algo de caridad, ella regresará con sinceras bendiciones y oraciones. Ella no hace el mal ni necesita un robo despreciable.

He Qifang se inspiró en la hierba del pico del texto «Ana» de Azorín y escribió «La hierba mágica» en *La pintura en los sueños*. Es la hierba mágica que inspira la imaginación de He Qifang y piensa en las artes marciales más allá de la fantasía de la antigua China. He Qifang lo llamó el origen de la antigua magia china. En «La hierba mágica», He Qifang sueña con un antepasado, fantaseando con que es un mago que entiende la técnica de adivinación del *I Ching* y que domina la magia tradicional. En la ficción, esta es parte de la razón familiar, por la que le gustan las novelas de género fantástico. He Qifang ansia obtener en su novela una especie de hierba de la invisibilidad con la que «nadie puede ver su cuerpo si lleva un palo de tal hierba» (1936: 69). Más tarde, habla consigo mismo e imagina otro tipo de hierba mágica. Llama a la aplicación de este tipo de hierba «La bruja de la Secta del Loto Blanco» (1936: 70). Mientras haya una cuenca de agua y esta hierba mágica se coloque en el agua, la gente puede entrar en el mundo superrealista. Allí, la hierba se convierte en un bote, y el agua en la cuenca se convierte en un mar sin fin.

En esta parte se aprecia la influencia del simbolismo occidental: el deseo de escapar de la realidad a la leyenda y convertirse en un personaje mítico se refleja claramente en las prosas poéticas de He Qifang. Los críticos lo clasificaron como una creación orientalista del esteticismo, que prevalece en los países británicos y estadounidenses como una rama del simbolismo, incluido el decadentismo, del que también se notan huellas. *La pintura en los sueños* es un éxito que demuestra talento literario, aunque al joven universitario He Qifang inevitablemente aún le falta madurez. Debido a la búsqueda excesiva del autor de una hermosa retórica y decoraciones refinadas, los lectores aún encuentran muchos símbolos y sugerencias que son difíciles de entender al ingresar al mundo de ensueño del poeta. Años más tarde, el propio He Qifang admitió que esta tendencia al esteticismo hizo que los capítulos del sueño fueran demasiado delicados: «yo no estoy satisfecho con la talla, el misterio y la oscuridad excesivos» (He, 2013: 3).

En vista de la estructura general de *La pintura en los sueños* en los años treinta, parece que He Qifang está de acuerdo con Azorín sobre la ausencia de fábula. En *La pintura en los sueños*, los capítulos aparentemente no relacionados sobre los sueños son en realidad piezas de gama cromática de fantasía. En otro ensayo de *La pintura en los sueños*, «Roca», He Qifang intertextualiza con la idea de novela desestructurada de Azorín. He Qifang dice: «Mi historia

ha terminado, pero nadie estará satisfecho. No digo que la vida no tiene fábula, porque hasta donde yo sé, las realidades son más complicadas que la ficción (...)» (1936: 34).

En resumen, los influjos de Azorín en *La pintura en los sueños* de He Qifang radican, por un lado, en la estructura y el lenguaje de la prosa (la poetización de la prosa y la estructura de novela impresionista sin fábula), y, por otro lado, en la elección de temas e imágenes propios del simbolismo. He Qifang llevó estos rasgos en su juventud hacia el pesimismo y la decadencia, debido a su experiencia personal en la adolescencia, su filosofía de la vida y las lecturas de escritores esteticistas británicos y estadounidenses que realizó en este período.

6.3 Azorín y *Recuerdos de la Ciudad de Huertos* (1946) de Shi Tuo

En 1937, en la lista de premios literarios emitidos por el periódico *El público*, se encontraba el nombre de Shi Tuo, también conocido como Lu Fen, pseudónimos ambos del joven escritor Wang Changjian, 1910-1988. Su primera novela, «Crónica de la petición» («情愿正篇»), publicada en *El Carro* («北斗») editada por la escritora Ding Ling, cantó el movimiento patriótico antijaponés de los estudiantes. Shi Tuo, que se destacó en la selección literaria de las principales revistas de la Escuela de Pekín, tiene un lenguaje pulcro y poético, con el que describe la vida en las pequeñas ciudades rurales. Por su naturaleza, las características de sus obras entran dentro de los gustos estéticos de la Escuela de Pekín. El aliento del premio de *El público* le dio confianza para insistir en su trabajo con la pluma.

Este joven, unos años antes había dejado su ciudad natal provinciana de Henan para vivir solo en Pekín, dejó la ciudad y se acomodó en Shanghái en 1936. Lamentó no haber podido participar en la conferencia celebrada en Pekín ese año por el señor Lu Xun, el líder de la nueva literatura china, del que Shi Tuo se consideraba seguidor. Cuando supo que el señor Lu Xun había muerto, Shi Tuo pasó volando a Shanghái, solo para ver al venerado maestro por última vez en la ceremonia funeraria conmemorativa.

La decisión de Shi Tuo de dejar el norte para instalarse en Shanghái en 1936 puede deberse a varios factores posibles. Japón, que había establecido el estado títere Manchukou en las tres provincias del noreste de China, codiciaba Pekín, por lo que Shi Tuo, unido a la Liga Antiimperial, se arriesgaba políticamente si se quedaba en la capital. Además, Shanghái, como zona de concesión extranjera, ofrecía grandes oportunidades laborales y más libertad para el entorno creativo. Aún más, en los años 30, el centro del Movimiento de la Nueva Cultura se despide de Pekín y se marcha a Shanghái. Los intercambios y la cooperación entre los escritores del norte y del sur han producido una serie de obras de conciencia progresista, centrados en la Alianza de la Izquierda, y crean una nueva etapa de la nueva literatura en esta década. De eso se desprende que, en 1936, los jóvenes escritores, como Dai Wangshu y Bian Zhilin, fundaran la revista *Nueva poesía*, que disemina y airea un viento poético modernista. El ambicioso Shi Tuo no puede perderse ese entorno palpitante.

Shi Tuo, nuevo en Shanghái, se esfuerza para redactar su novela *El matrimonio*, que toma como fondo a Shanghái, una metrópolis altamente desarrollada, y se embebe de su modo de vida ciudadano. El autor utiliza pinceladas semi-reales y semi-fantásticas: el joven escritor,

de escasos recursos, nunca ha visitado lugares lujosos, por lo que en su historia describe los aspectos más bajos de esta ciudad borracha y destaca la vida de las masas que luchan por sobrevivir. Shi Tuo retrata la soledad y el complejo de inferioridad del protagonista, un personaje diminuto que se esfuerza por vivir en la urbe, a pesar de su fuerte aversión al medio urbano. Como desenlace, el protagonista acaba degenerando hasta llegar al asesinato.

Shi Tuo se acaba de adaptar al entorno social de Shanghái. Durante los años de la Guerra Antijaponesa, él y todos en la ciudad se vieron inevitablemente involucrados. A finales de 1937, el gobierno del Partido Nacionalista se retira de Shanghái y cede la autoridad a las tropas japonesas.

En el área ocupada de Shanghái, durante la Guerra Antijaponesa, Shi Tuo se encierra en su cuarto para componer su novela personal más famosa, *Recuerdos de la Ciudad de Huertos* (1946), en la que cuenta las experiencias rurales que recuerda, añejas y plácidas. En primera persona, desde la perspectiva de un intelectual que regresa a la pequeña ciudad nativa, el protagonista cuenta su viaje. La Ciudad de Huertos, es una típica ciudad rural china del último siglo que se mantiene viva en la mente del autor. Junto a la sierra, en ella abundan los árboles frutales y en la vega zigzaguea un río cristalino y manso. Algunos años después, en 1958, Shi Tuo mirará hacia atrás: «Escribí el primer cuento de *Recuerdos de la Ciudad de Huertos* en una choza como un ataúd»; además, «el segundo año, en 1939, fue más difícil. Me mudé a una habitación más estrecha, más parecida a un ataúd, a la que llamé la *tumba del hombre hambriento*, que ahora es la cabaña de debajo de mi casa. En esta *tumba*, retomé *Recuerdos de la Ciudad de Huertos...*» (2000: 125).

En ese contexto histórico la escritura de *Recuerdos de la Ciudad de Huertos* fue intermitente y duró 8 años. Hasta el final de la Guerra Antijaponesa, la obra se publicó formalmente en Shanghái. La primera edición de 1946 incluía un total de 18 novelas cortas. Más tarde, después de reimprimir, agregar y eliminar partes, la nueva edición de 1958 cambió a 17 novelas cortas, cada una de las cuales constituye una historia breve independiente, pero que están conectadas entre sí como un todo.

Según Zhang Dinghao, «algunas novelas occidentales que se introdujeron en China en ese momento tuvieron una influencia más directa» (...); «Pero en Lu Fen, lo más relacionado con la producción de *Recuerdos de la Ciudad de Huertos* es *Pequeñas escenas de España* de Azorín» (2004: 15). Otro estudioso, Zhang Xin, también señaló: «Cuando miramos las obras

de Azorín y Shi Tuo (Wang Changjian) con observación, lo primero que sentimos son sus analogías en la persona narrativa, el tono narrativo y la sintaxis (con Azorín)» (2012: 37).

El poeta Bian Zhilin fue el primero en pensar que la Ciudad de Huerto se parece a las ciudades españolas de Azorín. En 1997, Bian, en el prefacio de la reimpresión de *Recuerdos de la Ciudad de Huertos* de Shi Tuo, lo indica directamente:

Esta Ciudad de Huertos me recuerda la atmósfera de ciudades pequeñas en la decadencia del imperio español finisecular del siglo pasado en Azorín, uno de los pilares de la Generación del 98. Por supuesto, Lu Fen también ha leído algunas obras de Azorín traducidas por Xu Xiacun, Dai Wangshu y yo (Bian, 1997: 1-2).

Zhang Dinghao pensó aún más: «Se puede decir que *Recuerdos de la Ciudad de Huertos* es la versión china de *Pequeñas escenas de España*. Ya sea en la estructura narrativa (al construir el marco del libro a través de la propia experiencia del autor de regreso a la ciudad natal) o en el estado de ánimo narrativo (contando en voz bajita, tranquila y amable, en un tono ligero, sin exageración. La atmósfera es tan suave, casi se huele), todo en similitud» (2004: 16).

Que Shi Tuo llegara a conocer, leer, comprender y disfrutar las obras de Azorín fue gracias a la presentación y recomendación de su amigo Bian Zhilin. El encuentro entre Shi Tuo y Bian Zhilin en Shanghái coincide en un momento en que Bian estaba traduciendo a Azorín. Estos dos jóvenes de ideas afines, contemporáneos, se llevaban muy bien y se hicieron amigos íntimos. En 1937, «de junio a agosto, (Bian Zhilin y Lu Fen) fueron a la sierra Yandang de la provincia de Zhejiang, vivieron en el Gran Pabellón de la Compasión del Templo Lingfeng. Lu Fen escribió una novela (es decir, la Ciudad de Huertos) y Bian Zhilin continuó traduciendo al chino *Los monederos falsos* y *La puerta estrecha* de André Gide para la Fundación Cultural China» (Zhang, 1989: 264). Este recorrido a corto plazo muestra que, durante este período, los dos tienen contactos frecuentes y buenas relaciones. Aún está pendiente de confirmar, por falta de prueba, si en los primeros años 30 Shi Tuo ya había leído algo de Azorín en *Hierba de camello* y *El público*, las principales publicaciones de la Escuela de Pekín. En todo caso, al comienzo de la escritura de *Recuerdos de la Ciudad de Huertos*, Shi Tuo ya había leído varias obras de Azorín en chino.

Inspirado por la literatura de pueblecitos de Azorín, Shi Tuo adopta una nueva perspectiva en su novela para repensar el tema rural. Crea la Ciudad de Huertos, una ciudad pequeña. Su espíritu regresa al campo, tratando de explorar el alma nacional del pueblo chino a través de la escritura.

En la primera novela corta del mismo nombre de *Recuerdos de la Ciudad de Huertos*, el protagonista Ma Shuao se toma unos días libres, y pasa por su ciudad natal para visitar a familiares y viejos amigos. El protagonista sale de la estación de tren incapaz de ocultar la alegría por el regreso y pasa por la granja forestal en las afueras de la ciudad. Todo está intacto. Hay más huertos en la ciudad que tiendecillas, y la fragancia de flores y frutas da a los visitantes externos una apariencia de paz y felicidad que ilusionan. El panorama de la Ciudad de Huertos también es muy simple y queda claro de un vistazo: un colegio, dos escuelas primarias, un estudio fotográfico, tres asociaciones caritativas, etc. También hay una torre alta, un templo budista y una iglesia católica.

El protagonista enfatiza que esta pequeña ciudad está muy lejos de la industrialización moderna: «No tiene luces eléctricas, ni fábricas, ni tiendas decentes» (2000: 5), mas suspira: «Esta es una ciudad monótona y aburrida con muchas reglas» (2000: 7). En *Las confesiones de un pequeño filósofo* del capítulo «Yecla», Azorín acude al resumen de algún novelista: «es un pueblo terrible» (CON: 41). En *Recuerdos de la Ciudad de Huertos*, el protagonista oye los diálogos rutinarios de los aldeanos en la calle: «¿Es ya tarde?» «Es ya tarde» (2000: 6). El diálogo «Es ya tarde» proviene del capítulo de mismo título de *Las confesiones de un pequeño filósofo* de Azorín (Bian trad. 1943: 5). «Es ya tarde» describe el ambiente de Yecla, donde nada se precipita, y es reproducido por Shi Tuo, para pintar el aire de la Ciudad de los Huertos. El tiempo se desvanece sin que se note. En las literarias Yecla y Ciudad de Huertos, el estado mental de los pueblos es de conformidad y resignación, y la vida es una repetición que se reencarna. Cuán similares son las dos ciudades representativas de China y España.

La diferencia con Azorín es que Shi Tuo está escribiendo de manera realista. Con una visión nostálgica pero crítica, Shi Tuo reproduce la China rural de la memoria. Registra que, en las décadas posteriores a la caída de la dinastía feudal, la pequeña ciudad prototípica se vio envuelta en el torrente de los progresos modernos de todo el país, experimentando cambios radicales en las formas sociales, la cultura y las ideas. En la obra mencionada de Azorín los pueblos españoles, a la entrada del siglo XX, se encuentran relativamente estables y no habían intentado una revolución nacional que sacudiera la tierra.

La Ciudad de Huertos es una miniatura de pueblo de tenacidad semifeudal y semicolonial en la China moderna. Esta pequeña ciudad realmente tiene una geográfica precisa. El autor declara: «A finales de julio de 1936, llegué a Shanghái desde Pekín y tomé un desvío a una pequeña ciudad donde vivían los antepasados de un amigo en la ruta del ferrocarril de

Pinghan» (2000: 124). La línea de ferrocarril de *Pinghan* comienza en Pekín, pasa por la provincia de Henan y termina en la ciudad de Wuhan, en la provincia de Hubei. Shi Tuo dijo que la creación de esta pequeña ciudad se basa en la experiencia real de algunos años de su juventud: «De la vida de esta (la ciudad), corto una sección, con la que estoy más familiarizado: desde el final de la dinastía Qing hasta el año 1936» (2000: 126). En la novela, dice que al pueblo de la Ciudad de Huertos le gusta plantar manzanos. Puesto que Shi Tuo nació en la provincia de Henan y que gran parte de la provincia de Hubei pertenece al sur, donde las condiciones no son adecuadas para los manzanos, era muy probable que el prototipo real de la Ciudad de Huertos se encontrara en Henan.

En aquella época, la dinastía Qing fue derrotada por la revolución, pero la conciencia feudal conservadora y la economía campesina permanecían inquebrantables. Al mismo tiempo, el país sufría con frecuencia las agresiones extranjeras. Bajo la interferencia de potencias extranjeras, no existía en China una soberanía completa. Por lo tanto, en esa Ciudad de Huertos de la novela vemos un reflejo de varias características sociales: feudalismo, superstición, atraso, patriarcado, poligamia y mezcla de culturas china y occidental.

Shi Tuo ha leído la colección de ensayos de Azorín y le ha impresionado la imagen de la muchacha de *Espagne*. Azorín es bueno captando una escena de la vida de la muchacha que para muchos pasaría inadvertida. En los retratos azorinianos, ellas tienen un carácter limpio y nítido. La gracia de la bellaza sale de adentro hacia afuera.

En la Ciudad de Huertos, las chicas hermosas, por desgracia, a menudo no consiguen la felicidad. La razón fundamental radica en el pensamiento feudal arraigado. En el cuento «Caja de pinturas», la joven protagonista, animada y graciosa, recibe educación desde la infancia. Tras graduarse, trabaja en la escuela. Pero durante una comida festiva, es violada por un agente del Partido Nacionalista disfrazado de director de la escuela. Después de eso, ella toma de la caja de pinturas el color gutagamba (un pigmento amarillo venenoso) y se suicida.

«El rojo melocotón», título de otro cuento, es una expresión de la Ciudad de Huertos que alude a una especie de flor balsámica de color amarillo y se aplica a la muchacha que al florecer no contrae matrimonio y se vuelve vieja y amarillenta. La muchacha con apodo “rojo melocotón” en la novela es una pariente del protagonista. Se dice que es vieja de rojo melocotón, que no va a casarse debido a la fatalidad, pero solo tiene 29 años. Su nombre, en el cuento, es Su Gu, que significa la monja sobria, insinuando irónicamente que no tendrá la suerte de

encontrar marido y que su destino es ser monja. La madre de la muchacha “rojo melocotón”, dado que solo tiene una hija y ningún hijo, es abandonada por su marido, por lo que se deprime y pierde el juicio, por no haber podido darla a su marido la satisfacción de tener un hijo varón.

Otro cuento, «Tres pequeños personajes», relata las historias de los hijos dispersos de una gran familia tradicional china. La señorita Hu es noble de nacimiento. En su generación, la familia ha perdido su fortuna. Aunque la señorita Hu estudia en la escuela secundaria, hasta los 18 años no tiene juicio independiente. Un atractivo chico, holgazán y sin trabajo formal, que fantasea con escribir novelas románticas finge enamorarse de Hu y la engaña para llevársela a otra ciudad. Allí consigue llevársela a la cama y consumir su deseo sexual, para después abandonarla sin vacilación. Cuando vuelve desesperada a la Ciudad de Huertos, la señorita Hu traiciona su alma inmaculada, se hace cantante popular para los ricos y se prostituye. Su madre, que ha desperdiciado su fortuna ancestral y es fumadora de opio, no puede impedir la degeneración de su hija.

Con relación a los personajes masculinos, en Azorín la mayoría de ellos están contentos con las condiciones existenciales de su tierra. Algunos, como el periodista o el poeta, son viajeros cosmopolitas con facilidad para moverse por Europa. Por el contrario, los jóvenes de la Ciudad de Huertos, forzados por los problemas internos y externos de China, tienen el impulso juvenil de reconstruir de raíz la sociedad. Pero la madurez les hace reconocer que sus ideales aterrizan y chocan con la dura realidad. Frustrados, vuelven al pueblo, donde su silueta se petrifica definitivamente en la decadente estabilidad de la Ciudad de Huertos.

De la Ciudad de Huertos, Shi Tuo retrata varios roles juveniles, arquetípicos sociales del realismo. Tienen origen, actitud política y rutas de vida completamente disidentes. En el cuento «Manuscrito de He Wenlong», el protagonista es un joven trabajador que confía en sus conocimientos para aprobar el examen imperial con el que ganará fama y cumplirá sus ambiciones políticas. Pero el mundo es impredecible: en 1905, el gobierno de la dinastía Qing ordena la abolición del sistema de selección oficial del examen imperial que había estado en China durante miles de años. Por lo tanto, He Wenlong, que ha trabajado duro para completar sus estudios, no llega a ser funcionario y solo encuentra un puesto como maestro de escuela primaria. Ahora, sus antiguos ideales son reemplazados por el deseo de ser escritor, pero después de casarse y tener hijos, tiene presión para ganarse la vida. La familia se ha convertido en unos grillos duros y dulces. Un día los niños dibujan garabatos en sus manuscritos. El espacio de los sueños está comprimido por la realidad. Siente que los niños de la escuela y los

hijos de su propia familia se arrastran sobre sus hombros y sus manos inmaduras abrazan su cuello, asfixiándolo y dejándolo sin aliento.

En «La gloria», un adolescente anónimo nacido en un hogar pequeño burgués, deja su casa para estudiar en la escuela fuera de la Ciudad de Huertos. Es admitido en la escuela normal del condado. Es el orgullo de sus padres y un ejemplo para los aldeanos. El adolescente va a la escuela para absorber nuevos conocimientos e ideas, incluidas las ideas proletarias y comunistas, que entonces son demasiados rebeldes para la autoridad. Cuando se gradúa como maestro, transmite a sus alumnos tales ideas que consideraba progresistas y avanzadas. Poco después, el Partido Nacionalista suprime la educación para el comunismo y le envía a prisión. Cuando sale de la cárcel, regresa a su ciudad natal humillado, justo a tiempo para el funeral de su padre. Finalmente, se convierte en un hombre de mediana edad que se traga sus palabras y vive una vida tranquila en la Ciudad de Huertos con el único pasatiempo de plantar árboles.

En otro cuento, «La caza», el joven protagonista Meng Anqing es una figura local con título. Nace en la familia de un propietario y hereda la vida acomodada. Él tiene una prima lejana junto a la que crece y entre ellos surge un amor que va a más. A la vista de todos los familiares y aldeanos, parecen destinados el uno para el otro. Pero el joven, cazador de sueños, tiene ideales y ambiciones, más allá de la riqueza y el amor. El joven es muy decidido: vende sus propiedades ancestrales, toma el tren, y escapa de la ciudad de su infancia, dejando allí a su primer amor. Pasan doce años sin noticias. Más tarde, la realidad ha suavizado su mente, y el adolescente, ya maduro, regresa a su tierra natal, convertido en pintor, retratista y paisajista, pero ya no recupera el viejo sueño del amor: la prima lejana lleva muchos años casada.

La Ciudad de Huertos, marca un lugar antiguo, donde su gente quiere crecer, pero del que, cuando es joven, quiere escapar. Al mismo tiempo, se convierte en la ciudad soñada adonde esa misma gente quiere regresar después de haber crecido y entrado en la mediana edad. Por lo tanto, la existencia de la Ciudad de Huertos refleja una ambivalencia general. Inicialmente, la generación anterior rechaza el cambio, mientras que la nueva quiere cambiar; finalmente, esa nueva generación, tras ver incumplidos sus sueños, rechazan también el cambio.

La pequeña ciudad es la misma aunque cambian los tiempos y las generaciones familiares. Shi Tuo escribe «La torre» sobre el emblemático edificio que se eleva en la Ciudad de Huertos. La antigua torre ha sido testigo de las evoluciones históricas en la ciudad, simboliza la guía para la vida y el sustento espiritual de los pueblos.

Incluso los sonidos de la vieja época cambian la cultura de la pequeña ciudad: «entonces sonaron las campanas del templo budista, sonaron las del templo del patrón de la ciudad y, luego, las campanas de la catedral católica» (Shi, 2000: 5). Esta oración fue modificada en una nueva versión después de 1958. En la antigua versión, solo se toca la campanilla de la catedral católica, lo que implica que la cultura extranjera cultiva la formación espiritual de la gente en esa pequeña ciudad china. En la nueva versión, esta oración hace que los lectores sientan una oposición, entre la preservación cultural y la apertura.

En respuesta a la ideología feudal social, Shi Tuo crea dos tipos de figura, con las que revela las leyes naturales del auge y la caída históricas: el anciano y el artesano. El envejecimiento del anciano implica que la historia avanza, la novedad de la juventud va atropellando a lo antiguo. El pequeño negocio del vendedor ambulante y de los artesanos reflejan la situación del entorno social, desanimado y negro. La concepción de Shi Tuo de los dos personajes e imágenes está estrechamente relacionada con Azorín. En concreto, en los ensayos «Un anciano» y «El veredero» de *Una hora de España*, «El apañador» y «El melcochero» de *España*, y «Julián Morencos» de *Blanco en azul*. De otra manera, el protagonista del cuento «El tío Monstruo» de *Recuerdos de la Ciudad de Huertos*, de joven, es un icono de las fuerzas del mal en la sociedad feudal. Ocupa la fuerza local y tiene tres esposas encantadoras que le sirven. Le tratan con respeto de majestad porque, si le desobedecen, serán golpeadas. Incluso un acosador tan invencible se hace viejo. Acepta al nuevo gobierno y, al perder el poder, entrega su propiedad. Colapsado mentalmente, va a morir. Su muerte, refleja también la desaparición de los vestigios del feudalismo después de la revolución democrática. En «El veredero» de *Una hora de España*, el viejo mencionado es Felipe II, de 61 años. Él entiende que la gran rueda de la evolución histórica no es un individuo capaz de contenerse por sí mismo. Ante la derrota de la Gran Armada española en 1588 por los británicos, Felipe II adora el apoyo espiritual de una estatua de la Virgen.

En cuanto a la figura intrahistórica, «El cartero» de la Ciudad de Huertos intertextualiza con «El veredero» de *España*. Es solo el cartero en la pequeña ciudad, tiene pocos ingresos, y disfruta del paisaje frutal y floral en camino. En *Una hora de España*, el veredero del Siglo de Oro no tiene tanta relajación: camina largas distancias para llevar las noticias de acontecimientos nacionales. En este caso, la derrota de la Armada Invencible española. Una batalla se pierde y sus efectos afectan a todo un país. Lo que sucederá con el destino de España preocupa por el futuro de la corte y de los súbditos.

Hasta finales del siglo XX, el declive de España ha respondido a las preguntas de innumerables personas sobre el destino del país tras el fracaso de una gran batalla en la historia. Antes, a fines del siglo XVI, tras el Descubrimiento de América, la gente aún soñaba con la regeneración. Pero en el paso entre los siglos XIX y XX, el pueblo español fue callado, conformista y perseverante. Entonces, lo que rodeaba la ciudad solitaria eran las campanas de la iglesia que calmaban el alma; los pequeños artesanos, que enronquecían para vender, todavía tenían escasos ingresos. En Azorín son emblema de estos artesanos de la pequeña ciudad «El apañador» y «El melcochero».

En la Ciudad de Huertos, la miniatura de una pequeña ciudad china también está cerca de la española. Un buhonero que vende queroseno cruza el callejón solitario llevando una carga. Su clientela es estable, aunque los márgenes de ganancia son pobres. A juzgar por las charlas entre el buhonero de queroseno y los residentes, en las que hablan del aumento de los costos para abastecerse de artículos o el retraso del pago, una vez más, de un viejo cliente, los lectores pueden sentir la depresión del entorno social en ese momento. Trabajando desde la tarde hasta altas horas de la noche, el buhonero conoce a todas las familias de la pequeña ciudad por sus ventas de queroseno y comestibles. El combustible provee de iluminación por la noche a la Ciudad de Huertos. Como resultado, Shi Tuo resalta el ambiente de la ciudad muerta en la noche intempestiva, con el rítmico e interminable bucle del vendedor ambulante que golpea su instrumento, el bloque chino de madera (mokugyo): «¡Vendo queroseno! ¡Explosión! ¡Bang!, Bang! Gritó y tocó el mokugyo» (1946: 163).

El narrador de libros (说书人) ha sido una profesión tradicional china que ha disminuido hoy. Especializada en contar historias, habla sobre el pasado y el presente, lo cual es fascinante. En la sociedad feudal, los narradores son muy populares. Aunque el papel y la impresión se usan como medios para difundir información, la mayoría de la gente común era analfabeta y estaba acostumbrada a escuchar al narrador, como medio para obtener información. Gracias a la maravillosa interpretación de las crónicas históricas o las noticias nacionales del narrador, su programa es una de las formas para que el público adquiriera conocimiento y se entretenga. Por ello, Shi Tuo incluye el cuento «El narrador de libros» en *Recuerdos de la Ciudad de Huertos*, que puede considerarse un intertexto con los personajes del cuento «Julián Morencos» de *Blanco en azul* de Azorín.

Julián Morencos era «el gran orador y polemista parlamentario que toda España admiraba» (BLA: 210). Julián Morencos suele confiar en su elocuencia sobresaliente y

abrumadora, y con frecuencia ganaba en los debates cuando era joven. Con el apoyo de las masas, Julián Morencos consigue el cargo de ministro. Pero este excelente político es más que un orador famoso. Después de pasar por la arena política, cuando llega a la mediana edad hay un punto de inflexión: contrae una grave enfermedad. Antes, siempre hablaba demasiado, ahora tiene ha enfermado de la garganta. Después de someterse a una operación en un hospital suizo, regresa a un pequeño pueblo en España y se aloja en un hotel para descansar. Le acompaña la naturaleza. Sus condiciones físicas y mentales son bastante diferentes a las de antes. Para retomar su carrera, lo peor es la pérdida de coraje y de carisma emocional. Desde la terraza del hotel de la ciudad del norte, ve a un joven vendedor ambulante, un charlatán que habla en la plazuela, vendiendo relojes al público. Por un momento, Julián Morencos se ve reflejado a sí mismo en el charlatán, cuando era joven. Su discurso es un poco brusco, pero lleno de vigor.

«Julián Morencos» utiliza el método narrativo del *fluir* de la conciencia (Virginia Woolf y Marcel Proust) para explorar el mundo subconsciente de una figura política. El monólogo interno del protagonista con una declaración fragmentada, que salta el tiempo y el espacio, con un ligero tono autocrítico, sugiere que los discursos de los políticos para dirigir las masas son engañosos y demagógicos.

En «El narrador de libros», el negocio del narrador es tan próspero como el incienso en el templo del patrón de la ciudad. La historia secreta de las artes marciales que el narrador cuenta casualmente cobra vida y suena como si estuviera frente a uno mismo. Las historias que narra son tan emocionantes como los toques de la gran campana del templo. Cuando el protagonista era joven, como los inocentes pueblos de la ciudad, estaba profundamente fascinado por el arte de hablar del narrador de libros. Tanto que en su lista de vocaciones profesionales no incluye ser un héroe o un general, sino un narrador de historias. Pero cualquiera capaz de conocer la realidad con conciencia y juicio descubre esta verdad: «El narrador de libros, ¡un mentiroso permitido por el mundo!» (1946: 156). Los pueblos, analfabetos y sin educación, no tienen pensamiento independiente: lo que dice el narrador es lo que creen. El narrador sabe cómo administrar su propio negocio y diseña especialmente su espacio en la plataforma del templo del patrón de la ciudad. Los pueblos supersticiosos terminan el incienso, rezan y adoran al patrón. Luego, justo al salir por la puerta del templo, es el momento para asistir al espectáculo que ofrece el narrador.

Con la llegada de la modernización, al igual que el incienso del templo del patrón de ciudad, la profesión de narrador de historias está condenada a desaparecer. El protagonista, que

regresa a su ciudad natal, sabe que el narrador de libros de su infancia se ha contagiado de una enfermedad grave y morirá poco después. Su puesto cambia de manos y es reemplazado por una vendedora de sopas. Así, el protagonista es testigo de la pérdida del narrador de libros. La ausencia de este papel simboliza el sistema social feudal histórico que inevitablemente será reemplazado.

Los diferentes objetivos sociales mostrados por el papel del orador en Azorín y Shi Tuo se deben a las circunstancias de la época, la situación social, el trasfondo cultural y la orientación política. En aquella época, antes de la Segunda Guerra Mundial, en China la guerra civil entre el Partido Nacionalista y el Partido Comunista se mantiene durante diez años antes de unificarse ambos bandos en defensa de la invasión extranjera. China se enfrenta a problemas internos y externos, y los conflictos sociales se intensifican, por lo que es urgente cambiar la situación. Shi Tuo coloca el papel de «El narrador de libros» en el contexto de la realidad social china para observarla y no escatima su crítica para señalar su decadente existencia como un remanente de feudalismo. Shi Tuo es un escritor de izquierdas, por lo que critica ferozmente el atraso social para lograr el propósito de la propaganda de la revolución comunista. Por el contrario, en el período de escritura de *Blanco en azul*, España no soporta conflictos bélicos: es anterior al estallido de la Guerra Civil, y el país, que no ha participado en la Primera Guerra Mundial, no tiene problemas de agresión extranjera. Azorín, un conservador con experiencia política de diputado, tiende a observar las instituciones políticas desde dentro del sistema nacional e investiga sus problemas para poder solucionarlos. La actitud crítica hacia el orador político «Julián Morencos» es más suave porque no hay demandas revolucionarias radicales. Lo que Azorín espera es el autoanálisis del país y la mejora del sistema político a partir de la optimización interna.

6.4 Azorín y Wang Zengqi

Debido a la sintonía de estilos literarios y conceptos creativos, las pinceladas y los colores impresionistas, o las escenas de expresionismo en la narrativa vanguardista del flujo de la conciencia, incluida la contemplación del pensamiento interno que destaca la tranquilidad (espíritu cultural del confucianismo, el budismo y el taoísmo), encontramos un “Azorín” chino, ensayista y dramaturgo representante de la Escuela de Pekín en Wang Zengqi (汪曾祺, 1920–1997).

Wang Zengqi nació más tarde que otros escritores de la Escuela de Pekín. Era 18 años más joven que su maestro Shen Congwen. Por lo tanto, la mayoría de sus obras fueron publicadas poco antes o después de la fundación de la República Popular China en 1949. Sus obras coinciden con las características de la Escuela de Pekín, pero es más evolucionada, vanguardista y experimental que la generación anterior. Con su propio consentimiento, los críticos lo consideran como «el último escritor de la Escuela de Pekín» (Wang, 2019b: 270).

Wang Zengqi, nacido en una familia tradicional de propietarios locales, vivía en una mansión de estilo clásico chino. Su madre murió temprano, cuando él tenía tres años. El padre está bien versado en la pintura, caligrafía y epigrafía, y le encantan los deportes como la natación y la equitación (Wang, 2016, 127-129). Los amplios conocimientos e intereses de su padre, especialmente el proceso de ver sus pinturas de tinta, flores a mano alzada y sellos de grabado, tuvieron una influencia sutil en la formación de la conciencia estética de su hijo para la escritura.

La ciudad natal de Wang Zengqi es Gaoyou, en la provincia de Jiangsu, que se encuentra en el delta del río Yangtze, en el sudeste de China, cerca de Shanghái. En esa pequeña ciudad, el viento suave empuja un enjambre de ondas claras en el lago, y la vegetación verdea la sierra. Las impresiones de la ciudad natal, con una variedad de tiendecillas de artesanía, comida y plantas, quedan impregnadas en sus recuerdos y se integran en su escritura. La gente y el paisaje de la ciudad, incluso el curso del río, forman una imagen fluida y vívida en la mente del escritor: «El agua es el trasfondo de parte de la novela inconscientemente, también influye en el estilo de mi prosa. El agua es turbulenta a veces. Pero el curso de nuestra ciudad siempre es suave, pacífico y fluye silenciosamente» (Wang, 1998: 281).

En la adolescencia de Wang Zengqi, el Movimiento de la Nueva Cultura está en pleno apogeo, promoviendo el desarrollo de la democracia y la ciencia. El niño Wang mira como

espectador la huelga de trabajadores de los molinos de arroz y las fábricas de fuegos artificiales en la ciudad en 1923 ⁷⁰. Cuando ingresa en la escuela para aprender a leer y escribir, la escuela primaria local había unificado la enseñanza en el chino vernáculo y se reanuda la escuela secundaria. Creciendo en el contexto de la popularidad generalizada de la nueva cultura, Wang Zengqi completa la escuela primaria y la secundaria en su ciudad natal. En 1939, debido a la ocupación japonesa del sur de China, Wang se desvía de «Shanghái a través de Hong Kong y Vietnam, a Kunming, para el examen de ingreso a la universidad» (1998: 286). Como resultado, Wang aprueba con éxito la primera opción: el Departamento de Literatura China de la Universidad Nacional Asociada del Suroeste.

El conocido escritor Shen Congwen será su profesor, lo que alegra en extremo al joven Wang. Durante la universidad, maestro y discípulo establecen una excelente relación y se aprecian mutuamente. Manteniendo el respeto debido al maestro, al cabo de un tiempo, los dos son como amigos. Wang Zengqi no duda en escribir artículos para apreciar lo sobresaliente que es la literatura de su maestro Shen Congwen y habla con sinceridad sobre su experiencia en clase: «el señor Shen Congwen no es muy bueno impartiendo clases. El discurso está en voz bajita de mosquito, y el acento de su pueblo es muy pesado, lo cual es muy difícil de entender. Sus conferencias no tienen apuntes y no son sistemáticas, solo charlas improvisadas» (1998: 287).

En resumen, en Kunming, una ciudad con mucha lluvia y vegetación densa, la carrera universitaria de Wang Zengqi en general fue muy feliz: frecuentaba los puestos fuera del colegio mayor para comprar comida o bebida para tomar en la calle. Aunque los aviones japoneses ocasionalmente bombardeaban las ciudades de la provincia de Yunnan, cercanas a países del sudeste asiático como Birmania, los jóvenes eran optimistas, rebeldes y libres, y su etapa en la universidad pasó rápido. Después de graduarse, Wang viajó a otras provincias y ciudades de China, y escribió amenas notas de viaje. Ya sea un vistazo tranquilo a la naturaleza o un bocadillo de los vendedores ambulantes en algún callejón, la belleza de las sutilezas de la vida siempre hacía que este ensayista se sintiera nutrido y feliz. En una ocasión, leyendo *Analectas de Confucio*, el maestro y sus discípulos hablaban sobre sus ambiciones, y el discípulo Zeng Dian respondió que hay un verdadero valor en la vida ordinaria. Su respuesta es admitida por Confucio. A Wang le gustó, juzgando: «Esto es realmente hermoso. El

⁷⁰ Según el influencer llamado «investigador de Wang Zengqi» (汪曾祺研究), día 13 de enero de 2020, consulta online en Weibo.

pensamiento supra utilitario (el gran amor), tranquilo y natural, que una vez señaló Zeng Dian es la belleza suprema del reino de vivir» (1998: 290). Wang sigue la idea del confucianismo, el hombre virtuoso y benevolente que ama los demás.

Fue durante el estudio de la carrera de Literatura China de la Universidad Nacional Asociada del Suroeste cuando Wang comenzó a publicar obras y pasó la mayor parte de su tiempo leyendo novelas extranjeras traducidas al chino. En 1988, Wang, que tenía casi setenta años, recordó el pasado de la universidad y aún extrañaba a los escritores ilustrados de la literatura occidental que había leído en aquel entonces. Dijo:

Estoy más influido por los escritores extranjeros, Chéjov, y también, un escritor español –Azorín. Me gusta mucho Azorín. Sus novelas son como una corriente cubierta de sombras, tranquila, pero al mismo tiempo viva y fluida. Leí algunas obras de Virginia Woolf y leí fragmentos de Proust. Hubo un período en mis novelas que obviamente fue influenciado por los métodos occidentales de la narrativa del fluir de conciencia, como en mi novela *Las campanas de la escuela primaria* y *La venganza* (1998: 288).

En primer lugar, la intertextualidad literaria entre Azorín y Wang Zengqi se asoma al impresionismo en un grado considerable: la composición de la escena visual, los temas costumbristas, y el pincelazo espontáneo, rápido y breve, son propios de esta corriente. La característica artística del impresionismo en Wang debería ser la aplicación del concepto creativo de esta escuela, de las artes plásticas a la escritura, por medio de la lectura de Azorín. También hay narraciones impresionistas en las novelas de Woolf y otros escritores occidentales. Sin embargo, este rasgo distintivo de Azorín sirve de puente para conocer el idioma español. Su sencillez esencial y sus pinceladas sucintas al máximo despiertan un gran interés de Wang Zengqi hacia la escena cultural española.

En la prosa de Wang y Azorín, se reproducen las impresiones visuales similares al temperamento de los óleos sobre lienzo del impresionismo luminista, el costumbrismo y el paisajismo. Por ejemplo, la afamada novela corta *Recuerdos de Danao* de Wang, cuenta la historia amorosa entre el hijo de un herrero y la hija de un mozo de cordel. Son jóvenes honestos y naturales que persiguen el amor libre. El entorno de Danao es un área de la ciudad natal del escritor. En *Recuerdos de Danao*, Wang narra con fluidez emocional, prendiendo nostálgicamente el paisaje de la zona en la memoria, el colorido bajo la luz al aire libre. Puede considerarse como el paisajismo y el costumbrismo natural de la pequeña ciudad. Es fácil hacer que los lectores piensen en *La ciudad fronteriza* de Shen Congwen, el maestro de Wang. Con la lectura, los lectores también van a relacionarlo con las pequeñas ciudades en Azorín,

especialmente con los vívidos retratos de los personajes intrahistóricos. El investigador Zhang Xin señala:

Esos oficios artesanales, vendedor ambulante o peón, de todos oficios, representan un mosaico de formas de vivir, también con vida, emoción y habilidades profesionales hermosas, registran recuerdos de una época. Cada artesano es un artista de vida, y en cada obra ha puesto su alma y emoción, y su vida y profesión se han hecho arte. Lo que les fascina a Wang Zengqi y Azorín es el comportamiento laboral armonioso, entusiasta y minucioso del trabajo de los artesanos. Ambos utilizan pinceladas líricas emocionales para describir su trabajo y su vida (2012: 49).

Algunos críticos incluso dijeron que las novelas de Wang Zengqi contenían cuadros costumbristas, o directamente le llamaban escritor costumbrista. El mismo respondió: «Me encantan los cuadros del costumbrismo. Me encantaban las pinturas de la escuela holandesa del siglo XVII y las japonesas Ukiyo-e (la estampa japonesa). La tradición de la pintura del costumbrismo chino tiene una larga historia» (2016: 294). Seguía explicando: «Me interesa la costumbre porque creo que es hermosa (...) creo que la costumbre es una lírica sobre la vida creada por un colectivo nacional» (2016: 295). Pero le pareció que las pinturas del costumbrismo general son obvias, naturalistas y superficiales. Rara vez comprenden el espíritu de personaje. No pueden resumir el profundo contenido de la vida social.

Por lo tanto, finalmente Wang enfatizó: «Por uno mismo y por los demás, más que pintar el costumbrismo superficial, al hacer obras costumbristas, se debe reflexionar sobre la vida, profundizar y ampliar el tema» (2016: 299). Es decir, además de tomar materias de costumbres y pintar paisajes, la escritura necesita describir el entorno externo para proyectar el mundo interior de los personajes mientras expresa las opiniones del autor sobre la vida y la sociedad observadas y reflexionadas. Lu Jun, en «Estudio comparativo de las similitudes entre los personajes de Wang Zengqi y Azorín», dice:

La influencia de Azorín en la novela de Wang Zengqi figura principalmente en la tendencia a la poetización de la novela, la buena descripción de la vida provinciana, etc. Sobre eso, hay muchos estudios existentes, así que no entraré en detalles. Añado que tiene muchas similitudes entre los personajes, como el concepto de vida o la conformidad con el destino; eso les sucede a los personajes novelescos de ambos escritores.

La mayoría de las novelas de Azorín y Wang Zengqi se basan en los devenires y el sufrimiento de la vida humana como fondo. Había un viejo dicho: «la humanidad nace con preocupación». ¿Cómo lidiar con el sufrimiento de la vida? El budismo aboga por «seguir el destino», y el confucionismo por «la conformidad con la posición y la responsabilidad». Esta filosofía de la vida se explica en la teoría de la conformidad con el destino del taoísta Zhuangzi. La personalidad ideal de Zhuangzi es la paz y la libertad del alma. La realización de la libertad espiritual depende de una actitud vital, que es estar conforme con el destino. Zhuangzi cree que la conformidad con el destino puede

proporcionar una ideología existencial de perseverancia, de modo que las personas puedan estar tranquilas en cualquier situación desafortunada. Este tipo de doctrina de la conformidad con el destino está cerca de la visión del estoicismo grecorromano en la cultura occidental

(2012: 41).

Al igual que Azorín, Wang Zengqi ha logrado la aplicación del lenguaje puntillista postimpresionista en la sintaxis de algunas obras. Como que «incluso, en algunos momentos, el impresionismo azoriniano parece evolucionar hacia ese radiante puntillismo divisionista que tanto practicó Darío de Regoyos» (Bernal Muñoz, 1996: 61). Los dos escritores pintaron ciertos fragmentos de escenas en prosa a la manera puntillista. Ejemplificamos el caso del puntillismo divisionista de Wang en su ensayo «El jardín». El erudito Zhu Qingfang cree que este ensayo sirve de ejemplo de la conexión literaria entre Azorín y Wang Zengqi: «Desde el punto de vista de la temática, ambos escritores muestran atención a los pequeños detalles de la vida y el amor universal a los seres humanos»; además, «desde la perspectiva de la forma», la narrativa que se desarrolla con la emoción es «la corriente de la conciencia en prosa» (Zhu, 2006: 40). Wang escribe sobre el patio en su casa de la infancia: en el mundo gris, lloviznando, las plumas coloridas de las palomas formaban manchas de color que se combinaban para formar la impresión de «El jardín»:

Cuando llueve, todos los colores están deprimidos, el mosaico del techo, vallas y paredes, incluso las palomas: *azul hierro, gris teja, puntos y blanco* (nombres de categoría de paloma). Solo entonces se hicieron evidentes los beneficios de *los ojos de gema*. Así que esperamos a que la tórtola llamara monótona, a nuestro jardín. Esperamos al toque de una ciruela en flor para dejar caer sus pétalos rotos. Esperamos a que la hierba enverdeciera.

Si mi cara tiene el rojo de la infancia, su fuente es el jardín

(2016: 22) ⁷¹.

No solo eso, las obras de los dos autores coinciden con la estética artística china. La pintura clásica china presta atención a la combinación de la emoción y el paisaje en la misma escena. Además, la oración es refinada, sin mucha tinta, con trazos concisos y precisos, para comprender la idiosincrasia del objeto. La diferencia es que la prosa de Wang está más arraigada en el arte oriental que la de Azorín. En la tinta de este se ve el color de las artes

⁷¹ (Texto original) 一下雨，什么颜色都郁起来，屋顶、墙、壁上花纸的图案，甚至鸽子：铁青子，瓦灰、点子、霞白。宝石眼的好处这时才显出来。于是我们等斑鸠叫单声，在我们那个园里叫。等着一棵榆梅稍经一触，落下碎碎的瓣子，等着重新着色后的草。我的脸上若有童年带来的红色，它的来源是那座花园 (Wang, 2016: 22).

plásticas de China. Por ejemplo, el rojo oriental *jihong*, 霁红, el color del esmalte en la superficie de la porcelana china, aparece en «El mundo de los colores» de Wang, en 1996 (Wang, 2019d: 264). Sus obras literarias se basan en temas comunes de la acuarela china, como el personaje, el paisajismo, la planta y el pájaro, que encarna el espíritu del pensamiento del autor. En su escrito, Wang combina plantas y vegetales con la cultura, la gastronomía y otras tradiciones de distintas partes de China, y discurre libremente y con ingenio. Por el contrario, Wang, como los antiguos escritores-artistas chinos, inyecta literatura en la creación de la caligrafía y pintura china. El crítico Su Bei nota los logros artísticos de Wang Zengqi en caligrafía y pintura, que incluye diversos temas: «Hay docenas de especies de flores, pájaros, peces e insectos, incluyendo pasto azul, crisantemo de invierno, magnolia, clavo, rododendro, osmanthus, hortensia... repollo, pimiento rojo... bambú, loto, pájaro, ardilla... más de cuarenta tipos, todos los cuales con buenos poemas como epígrafe» (Su, 2017: 69).



Ilustración 20: dibujo monocromático en tinta negra con caligrafía del ensayista Wang Zengqi (ver Su, 2017: 70).

Además, las obras impresionistas a menudo son solo un vistazo de la vida del pintor, tratando de transmitir la vida eterna en el momento capturado. La imagen resalta la percepción de los cambios en el color de la luz en un instante. La obra no enfatiza la forma exacta del objeto, diluye la ideología temática de la imagen, resaltando la subjetividad. El mismo concepto

creativo, aplicado a la escritura de la novela moderna, es la experiencia sensible del autor, la dilución de la trama y la poetización del lenguaje.

Wang Zengqi debió de conocer la controversia entre la Escuela de Pekín y la Escuela de Shanghai sobre el tema «la vida no tiene fábula» de Azorín. Tal concepto está vinculado inseparablemente con la dilución de la trama y la meditación sobre la vida del autor. Wang está muy de acuerdo con esas nuevas tendencias mundiales de la ficción moderna, introducidas en China por las traducciones de Azorín: la novela poemática (con características como el lenguaje poético en prosa y la desestructuración de la trama novelesca).

Liu Jincai señala que, además de la descripción de la antigua ciudad española, la recepción y el reconocimiento de Azorín por parte de los lectores chinos incluyen principalmente: «el estilo de prosa llano y claro y la desestructuración de la trama novelesca» (2004: 237). La intertextualidad entre el estilo de Azorín y Wang es tal como Zhu Qingfang dice: «Las tramas de la novela no son coherentes, pero están conectadas internamente en el contenido. La poetización de las novelas de Wang Zengqi ha sido reconocida por muchos críticos, por lo que no es necesario entrar en detalles» (2006: 39). También señala que, además de la conciencia estilística personal y los afectos de otros escritores chinos, «las características en prosa de la estructura de las novelas de Azorín le dan una gran influencia en este sentido» (2006: 39). Con respecto a la absorción de la novela ensayística y la novela poemática, Wang habla sobre la influencia de Azorín en su creación novelesca en algunos artículos y entrevistas. En el artículo «La tendencia de la novela prosaica», publicado en 1987, y ampliamente citado, Wang comenta:

Muchas novelas de Azorín se pueden considerar en la prosa. Pero él mismo piensa que son novelas. Algunas no pueden ser novelas, las llama ensayos, como el capítulo «Azorín es un hombre raro» (de la novela *Las confesiones de un pequeño filósofo* de Azorín). (...)

La novela prosaica a menudo es solo una concepción artística. ... (Fei Ming) *La historia del bosque de bambú* es el sentimiento de algunos niños sobre su pequeño mundo. Es un «agua que fluye» de su vida poética. (...) El monasterio descrito por Azorín está en silencio. El sonido, el color y el olor son silenciosos. La luz del día y las sombras están tranquilas. Los movimientos y las expresiones de las personas son silenciosos. La hiedra en la pared también es tranquila. Las novelas prosaicas a menudo tienen un tono nostálgico. Incluso un poco de la vida en retiro. ¿Qué tiene de malo esto? No creo que la influencia de tales novelas sea negativa. Los autores de tales novelas aman la vida y su actitud hacia la vida es persistente. No han olvidado el mundo ruidoso e inquieto fuera de la ventana.

Pues los escritores de la ficción en prosa están muy concentrados en el lenguaje. Saben que no existe novela sin lenguaje. Quieren que su lenguaje sea elegante, preciso y fácil. Dejan que sus actitudes hacia la vida fluyan naturalmente entre líneas. Según un dicho

popular en Occidente, preste atención a la sugestión del lenguaje al tema. No «especifican» las tendencias. El autor de novelas en prosa no es un profeta ni un sabio ni un Dios que todo lo sabe ni un orador provocador. Son amigos de los lectores. Por lo tanto, no están obligados por sí mismos y esperan que los lectores no estén obligados

(Wang, 2019a: 391).

Dos años después de publicar el pasaje citado anteriormente, Wang Zengqi respondió la primera pregunta en una carta a un doctorando que estaba estudiando su obra. Sobre la cuestión de la influencia en él de autores extranjeros, Wang volvió a mencionar la aportación de Azorín:

Azorín es un escritor extraordinario, «Azorín es un hombre raro»; aprecio este tipo de rareza. Su novela es una corriente tranquila. Su actitud hacia el mundo y su uso de la prosa para escribir novelas ejerce un caudal de influjo en mí (2019b: 269-270).

Según la observación de Wang, Azorín es un poeta en prosa único, un «raro» admirable. Para rendir homenaje a su ensayista español favorito, Wang escribió un ensayo sobre la lectura, titulado «Azorín es un hombre raro». Al hablar sobre el ensayo «La novia de Cervantes» del mismo nombre incluido en la primera colección de Azorín en chino *La novia de Cervantes* (original en francés, *Espagne*), Wang afirma que Azorín es un estilista singular que ha contribuido a romper los límites tradicionales entre el poema, las notas de viaje y la novela. De la misma forma, Wang admira a Azorín; es un poeta humanista sentimental y un cervantista que realmente siente a Cervantes.

El original «La novia de Cervantes» es un poema en prosa exquisito. También un cuento dividido en dos partes. La historia es muy sencilla, muy azoriniana. La primera parte cuenta que el *yo* que regresa a su ciudad natal en el tren nocturno se baja por error en la estación de Yeles. Por capricho, decide caminar por el campo entre tinieblas hasta la ruta de Cervantes bajo la luz de la luna y regresar a Esquivias. La segunda parte habla de otro *yo*, un pequeño filósofo, que bebe el vino dorado local, cuya imaginación ha estado volando hacia el Siglo de Oro. En trance, en la antigua residencia de Cervantes, se encuentra con una chica bellísima. El *yo*, en su ligera embriaguez, no evita fantasear por un instante con la prometida de Cervantes.

Tenemos que citar el último párrafo de «La novia de Cervantes» para sentir la poesía imaginaria, sentimental, romántica de un pequeño filósofo. En su ciudad natal de Esquivias, Azorín ve la vida cotidiana de Cervantes y su prometida:

Y he querido ir por la tarde a la fuente de Ombídales, cerca del pueblo, donde tenía sus viñas la amada del novelista. Predicho estaba que yo había de pasear en compañía del señor cura –digno sucesor del presbítero Pérez, que casó a Cervantes – y de don Andrés el Mayorazgo. Ya no existen los viñedos de la familia Salazar, poesía en estos parajes; los majuelos del Herrador, de Albillo y del Espino han sido descepadados; la fuente nace en una hondonada; una delgada hebra de agua surte de un largo caño de hierro clavado en una losa y va a rebalsarse en dos hondos charcazos. Anchas laderas, arañadas por el arado, se alejan en suaves ondulaciones a un lado y a otro. La lejanía está cerrada por una pincelada azul de las montañas. Llegaba el crepúsculo.

-Éste es-ha dicho el señor cura-el paseo de los enamorados en Esquivias.

-Por aquí-ha añadido el Mayorazgo, con énfasis irónico-he visto yo, cuando los trigos están altos, muchas y grandes cosas.

La noche va llegando: por Poniente, el cielo se ilumina con suavidades nacaradas. La llanura inmensa, monótona, gris, sombría, está silenciosa; aparecen tras una loma las techumbres negruzcas del poblado. Las estrellas fulguran como anoche y como en toda la eternidad de las noches. Y yo pienso en las palabras que durante estos crepúsculos, en estas llanuras melancólicas, diría el ironista a su amada, palabras simples, palabras vulgares, palabras más grandes que todas las palabras de sus libros

(PUE: 48).

Entre los amantes, los días ordinarios son a menudo más conmovedores en retrospectiva. Obviamente, Wang Zengqi, un lector chino que ha leído «La novia de Cervantes», se conmovió profundamente. Porque en su ciudad natal, incluso el mejor novelista Cervantes, cuando está solo con su amada prometida, es una persona común y sencilla, que sostiene la mano de ella y camina bajo las estrellas en los suburbios. El logro más importante de un gran novelista no es dar a luz las obras más fascinantes de la historia, sino ser un ser humano. Para la gente común, lo mejor es que este es también el núcleo que inspiró a Cervantes las letras más grandiosas: amar y ser amado.

Por lo tanto, Wang Zengqi reflexiona que Azorín retrata a un verdadero Cervantes:

Hemos visto muchos retratos de bolígrafo de Don Quijote, grabados en planchas de cobre y pinturas con pincel de tinta de Picasso. Estas palabras son sorprendentemente similares, confundimos a Cervantes y Don Quijote, pensando que Cervantes es así. Ridículo malentendido. Cervantes descrito por Azorín es el verdadero Cervantes, un poeta gentil que habló con su novia, con las palabras simples, ordinarias y más grandes que todas las palabras en su libro.

Por lo tanto, podemos decir que el ensayo «La novia de Cervantes» es un pequeño estudio sobre Cervantes. Solo que el punto de observación tomado por Azorín es completamente diferente del de los investigadores generales de Cervantes

(1993: 185).

Este artículo de Wang, «Azorín es un hombre raro», fue publicado originalmente en 1993, cuando el autor tenía 73 años y comenzaba su edad mayor. A juzgar por el contenido y el tiempo de escritura de este artículo, había leído en repetidas ocasiones *La novia de Cervantes* de Azorín traducida por Xu Xiacun y Dai Wangshu desde la edad temprana hasta su madurez. Ahora, Wang había experimentado altibajos en su vida, y comprendía realmente los ensayos de Azorín. Además, notamos un detalle: en este artículo, Wang cambió su trato al nombre de Azorín en chino, de *Azuolin* (阿左林) a *Asuolin* (阿索林). Debía de ser porque, a fines del siglo XX, el círculo literario y académico de China decidió unificar el antropónimo del autor. También es posible que Wang Zengqi hubiera leído recientemente *Pequeñas escenas de España*, que fue revisado (basado en la antología de 1930 de *Espagne*) y republicado por Xu Xiacun en 1982. Wang escribió este artículo, «Azorín es un hombre raro», después de releer el libro que le gustó cuando era joven.

La admiración de siempre de Wang Zengqi por Azorín proviene de una estética creativa coincidente: menos es más. La voz lacónica causa el efecto de que las letras callan, dejando un poso sonoro. Esto coincide con el gusto estético de la poesía clásica y las artes plásticas chinos. En el artículo «Autorreportaje autobiográfico», Wang dice: «En mi opinión, la novela corta es el arte de dejar en blanco. El método es simple: no digas nada que puedas callar. Así, la novela gana más capacidad y transmite más información. Quitar un poco de uno mismo supera mucho más que los demás» (1998: 292). Su Bei, amigo de Wang, muestra su acuerdo con él en el artículo «Era tan bueno cuando era joven», donde habla de la «admiración inolvidable» de Wang por Azorín desde hace muchos años (2017: 170). Al igual que Wang, Su Bei se sorprendió de la habilidad con la pintura tradicional china que apareció naturalmente en las obras de Azorín:

En los últimos años, se publicó *Pequeñas escenas de España*. Al principio tuve la suerte de leer este libro, y lo leí cuidadosamente. Cuanto más lo leo, más maravilloso me parece. Cuanto más lo leo, más suspiro y más sorprendente es leerlo (la traducción sigue siendo muy buena. Es como *Cien años de soledad*. A pesar de que los hombres vivimos en el mundo babélico, parece que hay varios aspectos del espíritu que son consistentes y universales). ¡Este Azorín es realmente un escritor «singular»! Él es muy especial. Es tan conciso, tan sincero. Apenas desperdicia pluma y tinta. Un hombre español no conoce la pintura china, pero conoce la técnica del dibujo lineal y de dejar en blanco de la pintura china. En sus escritos, solo escribe lo que sabe. Nunca falsifica la vida deliberadamente. Él es tan bueno, brevísimo, digno de nosotros para leerlo, palabra por palabra. De hecho, es un escritor que puede enseñar a escritores.

(2017: 170-171).

Wang Zengqi es un escritor fructífero. En su artículo autobiográfico, dice: «Durante la universidad, influido por Azorín y Woolf, la escritura es elegante. Después de experimentar dificultades y durezas de vida, mis obras se han vuelto más realistas, y también están más comprometidas para absorber las tradiciones de la literatura china» (2019c: 260).

Tanto las obras de vanguardia de Woolf como las de Azorín de después de 1925 le dieron a Wang Zengqi la inspiración para escribir y explorar la narrativa novelesca del *fluir de la conciencia*. Aunque en el período posterior y habiendo experimentado las dificultades de la vida, Wang Zengqi todavía tiene un corazón puro, con una escritura limpia y una mente clara. En sus obras de realismo posteriores, todavía hay profundos intentos literarios de expresarse puramente más allá de la realidad. «Con respecto al modernismo, mi opinión es muy simple. Sobre la base de las tradiciones nacionales, aceptar las influencias externas y absorber ciertas expresiones del modernismo desde el realismo» (2019a: 273). Él cree que «la corriente de la conciencia puede expresar el contenido socialista. La corriente de la conciencia y el contenido socialista no son incompatibles, pero pueden traer un nuevo aliento a la literatura socialista» (2019a: 273). En 1983, Wang escribe un artículo para proporcionar una explicación tan detallada que probablemente se deba a una reflexión histórica sobre la censura excesiva durante la Revolución Cultural.

La corriente de la conciencia se utiliza para expresar el contenido del realismo social. Entre muchas obras similares, el cuento más representativo de Wang Zengqi es la novela corta «La muerte del cisne», escrito con lágrimas durante la Revolución Cultural China.

«La muerte del cisne» originalmente es una pieza de ballet. Muestra cómo los humanos luchan con el destino y su deseo de sobrevivir. Sin embargo, durante la Revolución Cultural China, el cisne que simboliza la belleza fue torturado hasta la muerte. Para mantener un pensamiento unificado en el partido político, se abandonan absolutamente las culturas tradicionales o extranjeras, se queman libros y se paraliza el pensamiento de la gente. ¿A qué prueba se enfrenta la belleza artística? Según Wang Lang, el hijo de Wang Zengqi, «en invierno, cuatro hermosos cisnes cayeron en el lago. Todos los miraron. Inesperadamente, dos jóvenes mataron a tiros a los cisnes con armas de fuego por la noche, diciendo que iban a comer carne de cisne». Este incidente hizo que muchas personas se sintieran enojadas, especialmente mi padre. En esos dos días, exclamó una y otra vez: ¿Cómo podría ser esto? ¿Cómo podría ser?» (Wang, Wang y Wang, 2016: 167). Así que escribió este cuento poético: «La muerte del cisne». La narración utiliza el método del *fluir de la conciencia*: la maestra lleva a los niños a una

excursión y luego toca la muerte del cisne; los pensamientos de la maestra cambian rápidamente entre los fragmentos de su memoria, cómo tenía el sueño de aprender ballet en la academia y cómo fue atrapada por los oficios de la Revolución Cultural. La persecución le rompió la pierna y ya no puede bailar.

El destino azotó a una bailarina desnuda.

El cisne está volando en el cielo.

Ve a buscar un lugar cálido.

XX fue a ver el ballet.

Dijo con voz obscena:

«¡Esta jodida gallardita! ¡Ese pecho, esa cintura pequeña, tan hermosos muslos!»

Su boca estaba llena de alcohol.

Tuvo un sueño lujurioso.

El cisne está volando en el cielo

Ve a buscar un lugar cálido.

«Revolución cultural». Los bosques de China están en llamas.

Blanca fue marcada como una contrarrevolucionaria activa. Porque ella dijo:

«¡La muerte del cisne es belleza! ¡Ulánova es belleza!»

Los cisnes vuelan en el cielo.

XX se convirtió en un “miembro del equipo de propaganda obrera”. Piensa en un truco para torturar a los actores todas las noches.

Les dijo que corrieran por la calle con las tablas de la cama.

Les pidió que hicieran un trabajo duro para romper huesos.

Le ordenó a Blanca bailar «La muerte del cisne».

«¿No dijiste que *La muerte del cisne* es hermosa? ¡Bailas para mí, baila toda la noche!»

(2014: 163-164).

Aquí hay una técnica de montaje con lente de película, escena tras escena en el pasado, que cambia rápidamente en flashback. Durante el corto tiempo de visualización, crea fuertes conmociones emocionales para la audiencia. La obra en sí refleja una realidad social más profunda: durante la Revolución Cultural, los pensamientos de las personas quedaron paralizados por la dura censura, solo se preocuparon por la satisfacción material, no respetaron la naturaleza, olvidaron la percepción de la belleza y no prestaron atención al cultivo del alma.

De hecho, para la mayoría de los escritores nacidos en la primera mitad del siglo XX, la evolución de la modernización literaria debería basarse en la herencia de la cultura tradicional. Están de acuerdo con la opinión de Azorín sobre el desarrollo de la literatura moderna española: primero está lo clásico, luego lo moderno. Debido al concepto ideológico inclusivo que hereda

el pasado y lo incorpora al presente, notamos que, en los treinta años posteriores al Movimiento de la Nueva Cultura, los escritores de la nueva literatura china han colaborado en registrar un capítulo brillante para la literatura universal. La dictadura sociopolítica fue la más exagerada durante la Gran Revolución Cultural Proletaria (1966-1976) y causó una lamentable falla en el desarrollo de la literatura en la segunda mitad del siglo. La propuesta literaria de Wang Zengqi es volver a las tradiciones culturales y al realismo nacionales: «Me di cuenta antes de que deberíamos combinar la creación moderna con la cultura tradicional. Al estar fuera de contacto con la cultura tradicional, pensé que era un defecto en la literatura de los años cincuenta después de la fundación de la República Popular China» (1998: 290). Él dijo: «Lo pienso yo mismo, todavía estoy influido por el confucianismo. Creo que Confucio es una persona muy humana y un poeta». El núcleo ideológico de creación de Wang es: «Espero suavizar el vericuetos en la llanura. Aceptar lo extranjero en la tradición, ni el presente ni el pasado, ni lo chino ni lo occidental» (1998: 290).

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

En este capítulo, ponemos punto final a la investigación sobre Azorín y China. A través de las conclusiones, recapitularemos los diversos fenómenos intertextuales relativos a los textos que se han analizado: el autor y su obra, la edición, el texto traducido, la labor del traductor, la difusión de los libros y el lector-receptor. Mediante el análisis de casos concretos, nuestro trabajo analiza y da a conocer el fenómeno de Azorín entre los escritores chinos: cómo lo descubren y asimilan, y cómo influye en la renovación de la lengua, la cultura y la literatura chinas, así como algunos aspectos sociopolíticos del último siglo en el ámbito del diálogo amistoso entre China y España.

La cuestión que suscita mayor interés entre los escritores chinos modernistas o vanguardistas es la ambiciosa trayectoria de la Generación del 98. De este movimiento literario, admiran especialmente la determinación de Azorín, que antepone el deber moral como objetivo ético, social y literario para España. Por encima del arte, el compromiso del modernismo, de los noventayochistas, radica en la regeneración nacional.

El primer aspecto de la Generación del 98 que entusiasma a los escritores chinos es el gusto por el estilo claro y sencillo de Azorín. Está influido por escritores franceses como Baudelaire o Valéry. Pero la atracción singular por la lengua española es uno de los pilares de la literatura de Azorín, cuyo punto de partida es la percepción sentimental de la belleza natural de España, así como la renovación de la literatura clásica española. Azorín se considera heredero del lenguaje místico del Siglo de Oro, divinizado por la unión de la perfección del alma con Dios. Del alma al lenguaje, el autor levantino sigue la senda literaria de un lenguaje llano y depurado que iniciaron San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús y Fray Luis de León. Se trata de una poética que Azorín considera imprescindible para la modernización de las letras españolas. Y lo expresa del siguiente modo:

Cuando leemos a Teresa, lo primero que advertimos es su reducido vocabulario: el pueblo es también limitado. El lenguaje de Teresa, estudiado finamente por Ramón Menéndez Pidal, es el lenguaje popular, y dentro de lo popular, el doméstico, tal como se usa – se sigue usando – en las familias acomodadas. El lenguaje de campesinos, labriegos matiegos, en Castilla la Nueva, lo traslada – con fidelidad – Jacinto Benavente en *Señora ama*. (...)

En suma, el lenguaje de Santa Teresa, el lenguaje en las Cartas, es el más profundamente español que conozco: Castilla pura (1963: 403, 407).

	<p>Político: anarquista literaria (1895-1902) / conservador y católico cinco veces diputado, subsecretario de Instrucción Pública (1907-1919)</p> <p>Ideológico social – literario: <u>Generación del 98</u> (Baroja, Azorín, Maeztu) (amistad 1900 – <i>ABC</i> 1913 – <i>La generación del 98</i> 1961)</p>
Azorín	
seudónimo de	
José Martínez Ruiz (1873-1967)	<p>Articulista periodismo: 1894 <i>El Pueblo</i> (dirigido Vicente Blasco Ibáñez) 1896 <i>El País</i> 1899 <i>Revista Nueva</i> (colaboración jóvenes del 98) 1900 <i>Juventud</i> (colaboración Maeztu, Baroja, Picasso) 1905 <i>ABC</i> ...</p> <p>Escritor: Etapa del Simbolismo impresionista (1904-1925); Etapa de la Poesía pura y vanguardista (1925-1936).</p>
<hr/>	
<u>Intertextos en Azorín:</u>	
Lo nacional	<p>Modernos: Larra, Pi y Margall, la Generación del 98 y el Novecentismo, la Generación del 27; Pintores: Ignacio Zuloaga, Joaquín Sorolla, Aureliano de Beruete, etc. Clásicos: Cervantes, Lope de Vega, Lope de Rueda, Calderón, Zorrilla; <i>La Celestina, Lazarillo de Tormes, Don Juan, etc.</i> Religiosos: Fray Luis de León, Fray Luis de Granada, Santa Teresa de Jesús; Pintores: Velázquez, El Greco.</p>
Lo extranjero	<p>Género de ensayo: Michel de Montaigne Simbolismo: Charles Baudelaire Poesía pura: Paul Valéry Narrativa del flujo de conciencia: Virginia Woolf, Marcel Proust</p>

Tabla 22: Azorín polifacético y los intertextos en sus obras.

Con la Generación del 98, los escritores chinos reflexionan sobre el camino que sigue España para aprender acerca de cómo dialogar con los clásicos, tanto nacionales como extranjeros, desde la modernidad. En realidad, Azorín es moderado en el proceso de europeización, debido a su sensibilidad española, ya que cultiva el casticismo. Detrás de las imágenes literarias, bastante pictóricas, ya sean impresionistas, simbolistas o vanguardistas, Azorín evoca el mundo sensorial, platónico y eterno de los hombres y paisajes de España.

Azorín capta elementos atemporales, el alma española aflora especialmente en el espíritu caballeresco simbolizado en Don Quijote montado en su rocín, luchando contra los molinos de viento en defensa de los valores perdidos de su tiempo. Se trata de la voluntad de buscar la felicidad por medio de un estoicismo alejado de los problemas morales y del existencialismo pesimista. El éxtasis de la fe mediante la penitencia es la aportación filosófica del misticismo ascético español. De ahí que encontremos en las obras de Azorín una renovación de los temas, estilos e ideas de los clásicos españoles. El espíritu antes mencionado era inspirador para los lectores que perdían la fe y caían en el nihilismo, alentándolos a buscar el valor de la vida entre las vanidades, especialmente en el contexto adverso de la Guerra Civil española y las dos guerras mundiales.

Asimismo, Azorín consigue mantener lo autóctono que no es absorbido por lo extranjero. Introduce en su obra la exaltación de los modales y costumbres vivas que conforman el casticismo. Y, al mismo tiempo, su carácter cosmopolita da a conocer a los lectores la España moderna. En las escenas sociales contemporáneas de España, Azorín se contagia del entusiasmo de los tiempos modernos, refrescando así lo añejo, insertando temas como el exotismo, la tecnología científica y las fábricas industriales. La sensibilidad espontánea del casticismo está en los «primores de lo vulgar» (Ortega y Gasset, 1950: 157); así elogia José Ortega y Gasset a Azorín, cuando afirma:

La misma distinción establecida entre poeta de lo costumbrero y escritor de costumbres tenemos que hacer entre escritor casticista y poeta de lo castizo. Me interesa esta distinción porque, llamando a Azorín poeta de lo castizo, quisiera conferirle un alto honor, y escritor casticista significa en mi léxico una forma del deshonor literario, quiero decir, una de las muchas maneras, de las infinitas maneras que un poeta puede elegir para no serlo.

Tanto preocuparse de la propia personalidad equivale a reconocer que ésta no es suficiente, que no se basta a sí misma, cuando menos que necesita tutela. Pero el casticismo es el gesto fanfarrón que la debilidad hace para no ser conocida. (...) Resulta que a otras razas, para tener su personalidad, bastábales con tenerla. Nuestra personalidad, en cambio, parece que no consiste en ser tenida, sino en ser demostrada. (...) Miremos que el verdadero patriotismo nos exige acabar con ese ridículo espectáculo de un pueblo

que dedica su existencia a demostrar científicamente que existe. ¡Provincianismo!
¡Aldeanismo!

Lo castizo, precisamente porque significa lo espontáneo, la profunda e inapreciable sustancia de una raza, no puede convertirse en una norma. Las normas son siempre abstracciones, rígidas fórmulas provisionales que no pueden aspirar a incluir las ilimitadas posibilidades del ser. ¡Por amor a la España de hoy y de mañana no se nos quiera reducir a la España de un siglo o de dos siglos que pasaron! La psicología de una raza ha de entenderse como una fluencia dinámica, siempre variable, jamás conclusa.

Azorín se ha sumergido en el pasado español, sin ahogarse en él. Ha hecho de lo castizo su objeto, su materia, pero no su obra. La obra castiza o casticista reproduce la sensibilidad de una época pretérita y sólo podría interesar a los hombres de esa época. La obra de Azorín es actual; emplea los órganos sentimentales del ánima contemporánea para hacer percibir, bajo la especie del presente, lo pasado

(1950: 186-189).

Tal hecho está en consonancia con el cosmopolitismo planteado por los estoicos grecorromanos y con la tendencia a la globalización del último siglo. El objetivo es sincero y sencillo: dejar que el mundo comprenda la belleza de España y que la belleza de España llegue a ser universal.

Los textos de Azorín, con intertextualidades ricas en detalles geográficos, culturales e intelectuales de España, fueron traducidos a múltiples idiomas. En su conjunto, llegaron a Oriente. Pronto, la obra de Azorín y la trayectoria emblemática de la Generación del 98, causa una especial predilección en los escritores de la nueva literatura china. Todos le denominan “Azorín, el prosista sin par”.

Los tres traductores-escritores, Xu Xiacun, Dai Wangshu y Bian Zhilin, son figuras importantes del Movimiento de la Nueva Cultura. Entre ellos, Dai y Bian son los poetas más ilustres de la nueva poesía china. Ambos introdujeron en China una gran cantidad de literatura clásica grecolatina, así como obras del simbolismo, la poesía pura y las vanguardias europeas. A pesar de difundir literaturas internacionales a través del inglés y del francés, el poeta Bian cree necesario aprender por su cuenta el español para comprender mejor el estilo peculiar de Azorín. Además, el poeta Dai, por sus estudios de historia literaria francesa, desea “peregrinar” a España. Porque España en Azorín es de una hermosura magnética, insustituible. En el tren de Lyon a Madrid, Dai se embriaga con los paisajes españoles y no puede contener su impulso poético, tomando apuntes en su cuaderno de notas de viaje. De este modo, consigue “dialogar” con Azorín en forma de citas y alusiones en el texto. El autor trasciende el viaje turístico al uso para percibir el alma de España a través de la observación paisajística y cultural, guiado por las obras de Azorín.

A través de distintos medios, los escritores chinos consiguieron libros de Azorín. Empezaron por leer o comprar libros del escritor alicantino traducidos al inglés o al francés. En las zonas de concesiones extranjeras de Shanghái, había librerías fundadas por ingleses y franceses. Desde allí podían encargar las últimas novedades de Europa, enviadas vía trasatlántico, que tardaban aproximadamente un mes en llegar a Shanghái. Hacia el año 1932, varias editoriales británicas tenían sucursales de distribución en Shanghái, y se podía comprar con reserva anticipada la traducción al inglés de *One hour of Spain* («Una hora de España») y *Don Juan* de Azorín.

El otro centro cultural era Pekín, que presumía de un alto nivel en educación superior, pues albergaba los colegios y universidades chinas más importantes. Los misioneros de Estados Unidos y de países europeos que fueron a China, junto con la labor de evangelización, realizaron trabajos docentes y donaron una gran variedad de libros extranjeros a las bibliotecas, cuyo catálogo incluía números misceláneos de la revista estadounidense *The Dial*, en los cuales aparecieron ensayos traducidos al inglés de Azorín, figurando en el catálogo de las bibliotecas pekinesas, como la Escuela Secundaria Huiwen de Pekín, o, la Universidad de Pekín.

La segunda forma de conseguir las obras era aprovechando los viajes, becas en el extranjero o solicitándolas a amigos de otros países. Así, compraron los originales y las traducciones al idioma extranjero de Azorín en Japón, Francia o España. Mientras estudiaba en Francia, Dai fue de viaje a Madrid, y compró libros de Azorín como *Castilla*, *Don Juan* y *Blanco en azul* en las casetas de la Cuesta de Moyano y otras librerías madrileñas. Bian compró la versión traducida al inglés *The Sirens and other stories* («Blanco en azul») de Azorín en Japón. Luego, su amigo Luo Dagang (el compañero de piso de Dai durante la estancia en Lyon) le envió desde Francia *Échanges*, que incluía «Blancura» de *Félix Vargas* de Azorín traducido al francés, y le ayudó con la compra del libro completo. Bian tuvo un amigo español, quien le envió desde Barcelona los libros originales de *Félix Vargas* y *Blanco en azul* de Azorín (Bian trad. 1943: 5). Los dos traductores adquirieron el original de este último libro porque eran fieles al autor y, junto con los originales, compararon las traducciones para garantizar la calidad de la traducción al chino. Por eso, la llegada de Azorín a China se vincula con la internacionalidad de sus textos.

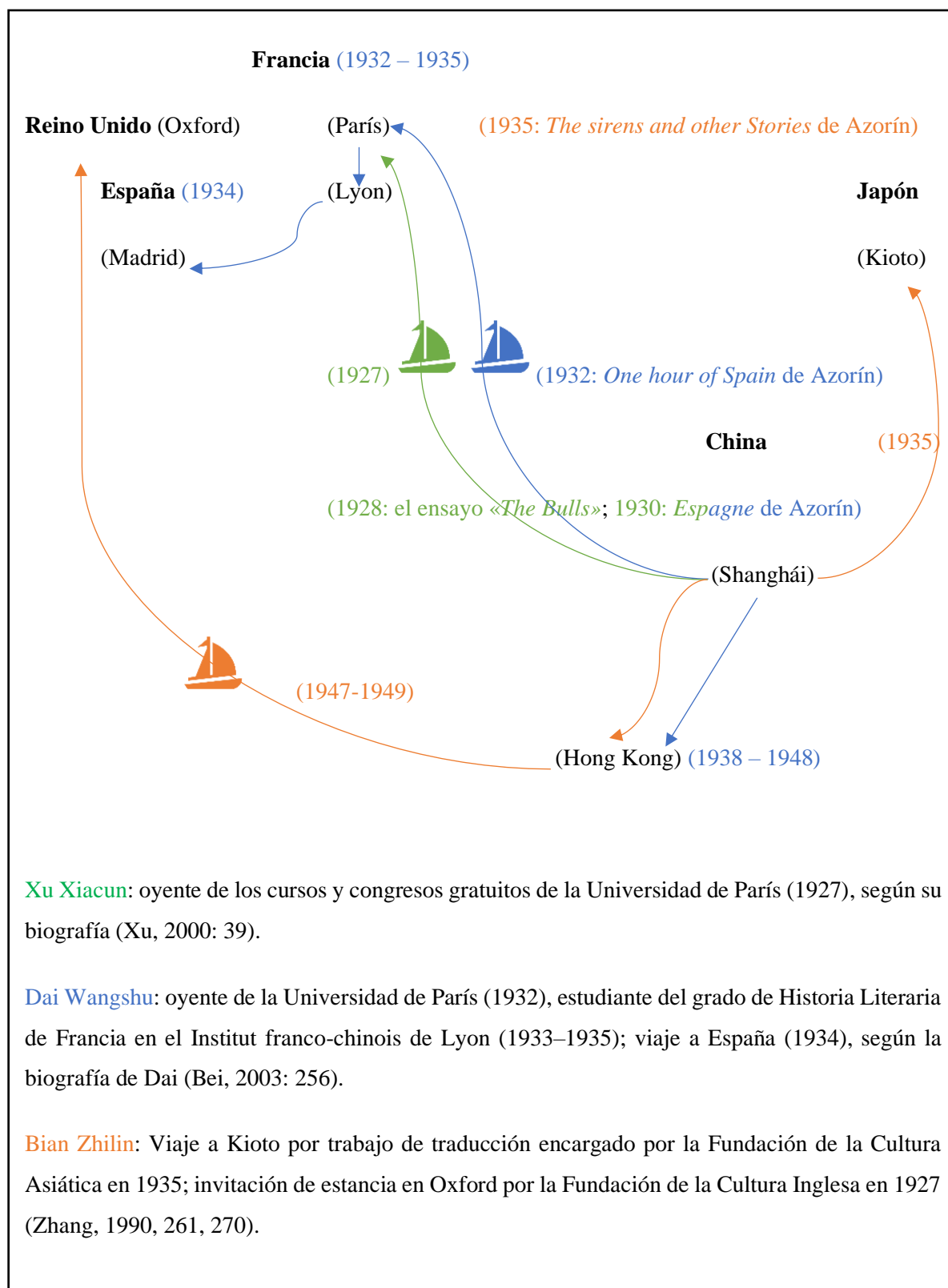


Ilustración 21: las trayectorias de viaje de los tres escritores-traductores chinos en la primera mitad del siglo XX.

Se podría afirmar, basándonos en el número de traducciones de las mismas, que las obras azorinianas predilectas de los escritores chinos son tres: «Los ojos de Aurelia» y «La novia de Cervantes», de *Los pueblos* (1905), y «Vida de un labrantín», de *España* (1909). Aparte del gusto individual por la estética de Azorín, observamos que la preferencia por «La novia de Cervantes» manifiesta el interés de los traductores hacia la temática de los clásicos de la literatura española, especialmente hacia Miguel de Cervantes. Siendo editores profesionales de la editorial Librería de Espumas de Shanghái, Xu y Dai saben aprovechar la fama de Cervantes para difundir a Azorín y atraer la curiosidad de los clientes y lectores. Además, la frecuente aparición de «Vida de un labrantín» con la figura campesina se podría relacionar con el ambiente semifeudal y semicolonial de China a principios del siglo XX. Siendo escritores vinculados a la Liga de Escritores de Izquierda, los campesinos de la revolución social eran su público más numeroso.

Debemos señalar las importantes aportaciones de la hispanista inglesa, Aubrey F. G. Bell, con su obra *Contemporary spanish literature*. El libro cuenta con una sección titulada «Azorín». Con la lectura de este libro, Xu se sumerge en el contexto social y la literatura de la Generación del 98, a la que pertenece Azorín. Con la inclusión de numerosas citas del libro de Bell, Xu escribió un conocido artículo que se difundió en el círculo literario de China: «Azorín, un prosista incomparable». Una cita de la novela *La voluntad* de Azorín (que no había sido traducida al chino) en un artículo de Bell fue la base de la controversia entre los escritores de la Escuela de Pekín y la de Shanghái sobre cómo escribir novelas. Xu tomó esta cita de la hispanista inglesa, la tradujo al chino y la incluyó en «Azorín, un prosista incomparable». En ella, el autor alicantino defendía la tesis «la vida no tiene fábula», contraria al argumento inflexible y frío de la novela tradicional. Ese concepto de novela es una reflexión de Azorín sobre el impresionismo literario de los hermanos Goncourt. En el original de *La voluntad*, escribe lo siguiente:

Y por eso, los Goncourt, que son los que, a mi entender, se han acercado más al *desiderátum*, no dan una *vida*, sino fragmentos, sensaciones separadas...Y así el personaje, entre dos de esos fragmentos, hará su vida habitual, que no importa al artista, y este no se verá forzado, como en la novela del antiguo régimen, a contarnos tilde por tilde, desde por mañana hasta la noche, las obras y milagros de su protagonista...cosa absurda, puesto que toda la vida no se puede encajar en un volumen, y bastante haremos si damos diez, veinte, cuarenta sensaciones (1902: 100).

El empeño difusor de Xu favoreció el conocimiento de Azorín en todo el círculo literario chino, llegando incluso a sus amigos escritores de la editorial Librería de Espumas. Por entonces, una parte del grupo, como Mu Shiyong, Shi Zhecun, Du Heng o Liu Na'ou, estaba

introduciendo el Neo-Sensualismo japonés. Su compañero de trabajo de la Librería de Espumas, Dai Wangshu, se interesó por la estética de Azorín coincidente con el gusto oriental, en concreto por su estilo sencillo y la tranquilidad emocional (estado espiritual pretendido por el confucionismo, el taoísmo y el budismo). Aunque el estilo de Azorín debe ese estado al misticismo ascético católico, tiene puntos en común con la espiritualidad china. Hasta hoy, la primera antología en chino de Azorín, titulada *La novia de Cervantes*, ha sido la versión china más valorada por los críticos, por la excelente calidad traductora de Xu y Dai. Durante los años treinta, tanto el original como la traducción de Azorín se ganaron los elogios unánimes de los escritores de la Escuela de Pekín y la de Shanghái. Gracias a Azorín, se dieron intercambios, diálogos, debates, amistad, asimilación e influencias entre los diferentes grupos literarios del círculo literario chino.

—La traducción de Azorín paralela a la asimilación en China de corrientes occidentales (del modernismo al vanguardismo)

La traducción de Azorín es simultánea a las corrientes literarias occidentales asimiladas por los escritores traductores en diferentes etapas de su propia creación. La combinación consciente de la cultura y la literatura clásica chinas es el principio común de los tres escritores traductores, Xu Xiacun, Dai Wangshu y Bian Zhilin. Por tanto, mientras asimilan el lenguaje occidental y los conceptos literarios a través de la traducción, las traducciones en sí mismas reflejan tres tipos de estrategias de intertextualidad, desde la selección de la obra original hasta los textos traducidos, pasando por las técnicas de la corriente literaria, los conocimientos culturales y la ideología social.

Cuando Xu comenzó a traducir a Azorín hacia 1928, estaba trabajando en la versión china de la novela impresionista *Madama Crisantemo* de Pierre Loti. Así, al traducir «Los toros» y otros ensayos azorinianos, estaba pensando en cómo verter al chino el lenguaje breve, rápido y de impresión sentimental, con múltiples matices cromáticos, y en cómo dar con su correspondiente sintaxis en chino para transmitir la sensibilidad del impresionismo. Xu también incorporó elementos culturales de China en los textos traducidos de Azorín; por ejemplo, palabras de herboristería usuales en el país asiático sustituyeron a nombres de plantas endémicas de España.

El poeta Dai, que trabajaba en la Librería de Espumas, estaba muy influido por las técnicas del simbolismo francés en 1928, cuando finalizó la brillante pieza de la nueva poesía

china «Callejón bajo la lluvia». Ese año, Dai empezó a sentirse atraído por la peculiaridad estética de Azorín y la trayectoria de la Generación del 98. Así, en colaboración con Xu, realiza la traducción de *Espagne* a partir del francés, combinando el lenguaje conciso y fresco con las características imágenes luminosas del impresionismo. Emplean símbolos polisémicos y metáforas para expresar su actitud subjetiva y sensible hacia la realidad. El texto traducido de Dai realiza ciertos cambios respecto al original de Azorín, incorporando notas culturales de China, para que los lectores chinos se identificaran con el ambiente atemporal y decadente de la sociedad china en la que vivían a través de la lectura de *Espagne*. Por ejemplo, alteran los espacios: la calle por el callejón, la torre por el templo de clásico budista. Más evidente es la exégesis de la filosofía y la religión, si observamos que Dai matiza la vida de los pueblos españoles en *Espagne* con términos del confucionismo y del taoísmo. Por ejemplo, Dai y Xu deciden usar un término del taoísmo como equivalente a otro original relacionado con el catolicismo, y así conceptualizar un rasgo psicológico común del pueblo chino y el español: la conformidad con el destino.

Posteriormente, Bian Zhilin, desde 1932, cuando estudiaba la carrera de filología inglesa en la Universidad de Pekín, comenzó a traducir los textos de la etapa vanguardista de Azorín. Casualmente, Bian estaba traduciendo las obras de poetas postsimbolistas como Valéry, así como los ismos que median entre el impresionismo y el vanguardismo en Marcel Proust y Virginia Woolf. Con su interpretación, las frases delicadas, fragmentadas y oníricas del período surrealista de Azorín se pueden reproducir en chino vernáculo, así como también, la sintaxis del fluir de subconsciente, que enlaza ideas caprichosas y volátiles, alternando el encuentro momentáneo entre los recuerdos del pasado y los del presente. Las imágenes, reales o fantásticas de las obras de Azorín, se reproducen perfectamente en el texto traducido al chino gracias a la competencia del traductor Bian, quien, aparte del buen manejo de las lenguas inglesa y francesa, posee conocimientos de culturas y literaturas europeas.

— La psicología común del pueblo chino y el español: la conformidad con el destino

Al igual que los escritores noventayochistas españoles, una generación de escritores chinos como Xu Xiacun, Dai Wangshu y Bian Zhilin popularizaron las tradiciones clásicas y la cultura extranjera al renovar la forma y el contenido temático de la literatura china. De esta forma, se anima a las personas a conocerse a sí mismas, comprender el mundo, ampliar su horizonte de conocimiento y revivir el pensamiento nacional. Tienen deseos de renovar la vieja

cultura nacional a través de la literatura, para que en la patria invadida y en declive, reaparezca la esperanza de regeneración.

Esos primeros traductores chinos entendieron tácitamente a Azorín. Los tres utilizaron los conceptos comunes a las tradiciones filosóficas y religiosas chinas y españolas para interpretar el verdadero significado de las ideas expresadas en el original azoriniano: la felicidad por el mandato del cielo del confucionismo, la conformidad con el destino del taoísmo, la renuncia ascética del goce material del budismo. Se dieron cuenta de que la teoría estoica, la conformidad con el destino, está la base del estado espiritual esencial en Azorín. Sorprendentemente, los escritores traductores Xu, Dai y Bian, a pesar de que al inicio tradujeron a Azorín al chino a partir del francés o del inglés, ya captaron la esencia del espíritu del pueblo español, sobre la que Azorín había meditado ampliamente.

Según el autor alicantino, la característica esencial del pensamiento español es la conformidad. A nuestro parecer, Azorín cree que nuestra vida está rodeada de fatalidades a causa de una ley natural inalterable, por mandato de Dios. Los creyentes son conscientes de la invariabilidad de los acontecimientos históricos y los sucesos personales al ser preconizados por Dios. Lo aceptan todo de buena fe, con resignación y conformidad. Al mantener la calma, uno puede llegar a un estado de ausencia de turbación exterior, al equilibrio interior y finalmente al sosiego. En *La voluntad*, Azorín explica su idea de la conformidad y la resignación:

Yuste

...La Fe nos hace vivir; sin ella la vida sería insoportable... ¡Y es lo triste que la Fe se pierda! ¡Y se pierda con ella el sosiego, la resignación, la perfecta ataraxia del espíritu que se contempla rodeado de dolores irremediables, necesarios! (...)

Lasalde

El dolor será siempre inseparable del hombre... Pero el creyente sabrá soportarlo en todos los instantes... Lo que los estoicos llaman *ataraxia*, nosotros lo llamamos *resignación*...Ellos podrán llegar a una tranquilidad más o menos sincera; nosotros sabemos alcanzar un sosiego, una beatitud, una conformidad con el dolor que ellos jamás lograron.

Yuste

(Tras larga pausa). Sí, el dolor es eterno... Y el hombre luchará en vano por destruirlo... El dolor es bello: él da al hombre el más intenso estado de consciencia: él hace meditar; él nos saca de la perdurable frivolidad mundana...

(1902: 142).

Los traductores chinos entendieron la psicología nacional que tenían en común españoles y chinos, que pasaban por una depresión político-social y económica tras las respectivas guerras. Los matices culturales modificados en el texto traducido al chino están ingeniosamente ajustados al pasar de la cultura española a la cultura china. Tal alteración contiene objetivos sociales. Al usar periódicos y revistas populares como medios de propaganda, los traductores esperan que el pueblo chino aprenda acerca de las condiciones de vida de la gente en la decadente sociedad española. Esperan también que se vean reflejados y despierten de la ignorancia o la pasividad para luchar por un futuro luminoso. Y Azorín transmite sosiego, especialmente para los lectores chinos que se vieron envueltos en la guerra. Al leerlo en revistas y periódicos, su espíritu se baña en la luz mística que siente la unidad con el cielo y una paz metafísica.

—La poesía pura (el ascetismo místico español y el taoísmo y budismo oriental)

La singularidad de las obras de Azorín – la sensibilidad serena, la experiencia metafísica de la paz del mundo natural (y también sobrenatural), la culminación concisa y completa, y las coloridas imágenes culturales y personalizadas de las ciudades españolas – no dejan lugar a dudas sobre la importancia de Azorín para la historia de la literatura china moderna. Una estética llamada Azorín penetra en el corazón de los traductores que lo introducen, inspirando su propia creación y la contemplación filosófica de cada uno de ellos.

Fue en el período de la poesía pura y la escritura tentativa de vanguardia hacia 1936 cuando Dai Wangshu y Bian Zhilin, inspirados en «La mariposa y la llama» en *Blanco en azul* de Azorín, escribieron poemas de este género. En realidad, el original de este cuento alude a un motivo poético del Siglo de Oro español, la experiencia mística de Santa Teresa de Jesús. Así, los dos poetas combinaron las tradiciones culturales de China y España para escribir poemas chinos desde una experiencia espiritual superrealista. Dai Wangshu escribió el poema surrealista «Mariposa nocturna» que encaja con la experiencia mística del taoísmo. Bian Zhilin escribió el poema «El insecto de la luz» dentro del Imaginismo, que se ajusta al corazón del universo del budismo.

La concepción estética de Azorín es heredera del amor por la naturaleza de la escuela estoica grecolatina. En las obras del autor de Monóvar también están presentes las tendencias filosóficas que prevalecen en Europa durante el período de las Guerras Mundiales entreguerras como Nietzsche, Schopenhauer y Freud. Entre ellos, el extremo del pesimismo o del nihilismo

sostiene que el hombre eventualmente morirá, que tras la muerte no habrá nada y cuestiona la existencia de Dios. Pero Azorín mantiene una actitud dialéctica entre la teoría del eterno retorno de Nietzsche y *El mundo como voluntad y representación* de Schopenhauer. A través de su inmersión en los clásicos del Siglo de Oro español, en *Una hora de España*, Azorín desarrolla las siguientes ideas: el catolicismo es la tradición cultural nacional de España, y amar a Dios es armonioso y ayuda a que los seres humanos se amen a sí mismos. Dicha creencia le lleva a pensar que, si Dios crea la naturaleza, es sobrenatural y manda en la ley natural del mundo; por tanto, el hombre es parte de Dios. Al final, los poetas chinos encuentran inspiración en Azorín, la emoción momentánea por sentir el mundo eterno evocado por la poesía pura, donde palpita la fuerza de la fe. La fuente poética proviene de la concordancia –la sensación ataráxica y metafísica por la unión momentánea con lo sobrenatural detrás del mundo real – entre la filosofía y la religión de España y China.

—Azorín y Dai Wangshu

Entre los poetas chinos seguidores de Azorín, el más intertextualizado con las obras azorinianas es Dai Wangshu. Se puede percibir la influencia azoriniana en las distintas etapas de su creación. A finales de los años 20, durante la etapa simbolista de Dai, Azorín y los poetas postsimbolistas franceses le inspiraron conjuntamente para captar impresiones casuales de la vida como fuente de escritura. Estas oscilan desde las imágenes oscuras hasta brillantes bajo la luz del sol (gracias a la pintura al aire libre del impresionismo). Incluye además el monólogo interior. Observamos cómo Dai evoluciona de la decadencia a la filosofía clásica china. En los años 30, dará un giro del simbolismo a la poesía pura. Dai refinó sus emociones hasta llegar a un estado puro, explorando la unión perfecta entre el lenguaje y el alma. Con la poesía pura, la poética de Dai evoca la experiencia momentánea de satisfacción emocional, instantánea y mística tomada del taoísmo. Se trata de un estado metafísico afín a la experiencia mística española presente en Azorín. En su etapa de las vanguardias, los poemas de Dai se centran en los años de guerra sin violencia sangrienta, a través de imágenes sencillas que expresan la belleza de la era pacífica, la nostalgia de la tierra y evocan el amor universal y la paz de la humanidad como la comunidad de destino del confucionismo. Una concepción ética similar se halla en las obras de Azorín traducidas por Dai que recogen ideas del estoicismo español, como *Los pueblos*. Así, es probable que la traducción de determinadas obras influyera en su propio proceso creativo.

— Azorín y la controversia de los poetas del norte y el sur

Con la aparición de la Sociedad Modernista en 1936, los poetas del sur representados por Dai, y los del norte, liderados por el poeta Bian, colaboraron juntos. Anteriormente, el norte y el sur habían tenido controversias. Así, el poeta pekinés Xu Zhimo consideraba que la construcción de la métrica regulada era obligatoria para la poesía escrita en chino vernáculo, mientras que los poetas de Shanghái estaban experimentando con el verso libre y el poema en prosa. Dai expresa su punto de vista sobre los ritmos poéticos con obras exquisitas: el ritmo métrico, libre y natural, bien ligado a la fluidez de los sentimientos conformaba su idea de la poesía. Hasta los años cuarenta, Dai había manejado el verso libre combinado ágilmente con la prosa. Especialmente, en su azoriniano *Viaje a España*, que también incluye poemas en prosa poética. En la poesía de Dai son frecuentes las alusiones a la poesía clásica china, con el objetivo de integrar las tradiciones en la escritura del chino vernáculo y remodelar la imagen cultural tradicional, insertándola en el trasfondo de la vida urbana, internacional, moderna, de alta tecnología, para darle así nueva vitalidad literaria. Como resultado, Dai aportó a la literatura china moderna la tendencia cosmopolita y la última moda universal.

— Azorín y los escritores de la Escuela de Pekín

Con la difusión del texto traducido de *Espagne*, Azorín capta la atención entusiasta de los escritores de la Escuela de Pekín: Bian Zhilin, Zhou Zuoren, Lin Huiyin, He Qifang, Li Guangtian, Shi Tuo, Wang Zengqi, etc. Buena parte de ellos son poetas o ensayistas, también son alumnos cultos o profesores universitarios de filología. La Escuela de Pekín tenía ciertos desacuerdos con la Escuela de Shanghái por su concepción literaria demasiado comercial. Los escritores de la Escuela de Pekín, cuando leen a Azorín, evocan melancólicamente su pueblo natal, provinciano. Allí, la pequeña ciudad china aún no está contaminada por los ruidos de las fábricas, está segura en medio de naturaleza, gozando de una tranquilidad elegante. Los provincianos aún conservan una inocencia y sinceridad que se embellecen en la pluma de los escritores de Pekín. El ambiente de la ciudad provinciana conforma el trasfondo literario, entrelazado con historias conmovedoras y muy humanas.

Hemos tomado como ejemplo a tres escritores de la Escuela de Pekín. A todos les entusiasman las obras de Azorín. Han escrito ensayos o cuentos de pueblecitos en colecciones similares a *Espagne*. En primer lugar, la colección de ensayos sobre estética *La pintura en los sueños* (1936) del poeta He Qifang, que asimila los personajes de *Espagne* de Azorín, sobre

todo las figuras femeninas. Construidas a través de leyendas o ensoñaciones, solo se puede llegar a ellas a través de impresiones nebulosas. En segundo lugar, en la colección de cuentos breves del realismo, *Recuerdos de la Ciudad de Huertos* (1946) del novelista Shi Tuo, muy similar a *Los pueblos* de Azorín, donde los pueblos chinos de una ciudad ficticia se enfrentan a varios dilemas de vida, en la transición de una sociedad semicolonial y semifeudal a la transformación moderna. Varios habitantes de la ciudad, incluidos los jóvenes, ancianos y pequeños artesanos, reflejan los problemas sociales reales de China en su proceso de modernización. En tercer lugar, el ensayista Wang Zengqi es el que más asimila el estilo azoriniano. Wang absorbió el impresionismo y la escritura del fluir de conciencia para registrar los detalles sutiles de la vida provinciana sosegada. El lenguaje es breve, sobrio y elegante. Los ensayos de Wang transmiten la concepción ideológica de la moral confuciana. En este sentido, el pensamiento confucionista en la literatura de Wang se comunica con el pensamiento de Azorín; es decir, con el catolicismo de amar al prójimo. Wang expresa sus opiniones sobre Azorín en «Azorín es un hombre raro», en el que el ensayista chino opina que Azorín, siendo un cervantista, entiende bien el amor a los seres humanos de Cervantes, con un trasfondo de los valores y códigos caballerescos.

— Consideraciones para futuras investigaciones

En general, los recursos de la crítica literaria utilizados en la presente tesis se basan en datos obtenidos mediante la consulta de periódicos, revistas y libros en primeras ediciones del siglo pasado, en un intento de aproximarnos en la medida de lo posible al contexto histórico. Dichos recursos bibliográficos nos ayudan a explorar los conceptos y las intenciones transmitidas por los escritores a través de obras y hacer que los resultados sean fiables y la investigación resulte íntegra. Además, estos materiales son originalmente parte de la historia. Se consideran como evidencia de la trayectoria literaria y la experiencia vital de un grupo de importantes escritores y revolucionarios sociales de la historia moderna china en comunicación con España y el mundo.

Así finalizamos la presentación de los resultados de la investigación. Sin embargo, la relación entre Azorín y China sigue siendo un tema interesante que los investigadores en humanidades y ciencias sociales pueden seguir explorando en el futuro. Desde una perspectiva lingüística y de traducción, se pueden realizar estudios comparativos de las versiones traducidas de Azorín; entre 1928 y 1949, buena parte de las traducciones de Azorín son indirectas, del francés o el inglés al chino; a partir de 1976, con la finalización de la Revolución

Cultural Proletaria y la consecuente Reforma Económica China, se crea la carrera de filología hispánica en algunas universidades, y los traductores contemporáneos como Lin Yian traducen a Azorín directamente del español al chino. Además, desde la perspectiva de la historia lingüística, es posible analizar el significado diacrónico de Azorín para la evolución del chino vernáculo desde el siglo pasado hasta el presente, dado que, después del Movimiento de la Nueva Cultura, el chino vernáculo empieza a utilizarse en la escritura. La gramática china ha experimentado una evolución, y la introducción de la literatura occidental vía traducciones, indudablemente ha inspirado cambios en el chino escrito. Por ejemplo, la palabra española «trasnochador», no existe en el francés ni el inglés, por lo que los traductores chinos de la primera mitad del siglo XX, tienen que pensar una traducción para introducirla en China.

Asimismo, se puede aplicar la perspectiva sociopolítica para analizar el tema de Azorín y China, porque Azorín es un articulista y político conservador, y sus primeros traductores chinos son editores y redactores de periódico, miembros de la Liga de escritores de izquierda, cuyos objetivos literarios son, en parte, los de difundir ideas políticas.

Además, notamos algo interesante: Cuando Xu decidió reeditar la versión de 1930 de *La novia de Cervantes en Pequeñas escenas de España* (1982), descubrió que algunos ensayos de Azorín traducidos al chino ya habían aparecido en los libros de texto de los institutos chinos (Xu, 2000: 57). Eso muestra que los textos de Azorín traducidos al chino resisten el tiempo, desde la experiencia común de una generación de escritores modernos del siglo pasado hasta formar parte de la memoria colectiva de nuevas generaciones de chinos contemporáneos.

APÉNDICES

Apéndice 1. prólogos de obras de Azorín en chino**Prólogo 1.1 *Los toros – Colección de novelas españolas contemporáneas (1929)* escrito por****Xu Xiacun**

(Traducido al español)

Prólogo ⁷²

Con un número de páginas limitadas, presentar a los lectores chinos un panorama amplio de la novela moderna española es tarea ardua y difícil. En primer lugar, la actual pléyade literaria española tiene, en estos tiempos, preferencia por las obras extensas, y escasean los textos breves. Además, para que personas como yo, que no somos capaces de leer la obra en su lengua original, podamos acceder a materiales de literatura española, no queda más remedio que leer las traducidas al inglés o al francés. No obstante, a causa de las notas costumbristas de la literatura española, comprender a los autores españoles incluidos en la contemporaneidad salvo Blasco Ibáñez, resulta complicado para los estudiosos ingleses y franceses. Pocos han introducido sistemáticamente literatura española mediante la traducción. No estoy muy satisfecho con las versiones de estas cuatro novelas, pero como sus autores son todos escritores representativos después de 1898, tengo que traducirlas a regañadientes. Afortunadamente, la nueva literatura española solamente tiene treinta años de andadura, y la labor de los escritores ha supuesto resistirse a los conceptos tradicionales y construir una nueva estilística. No le vamos a exigir demasiado. Ahora, pasaré a hablar las biografías resumidas de los siguientes escritores.

Azorín, es uno de los pioneros de la nueva literatura española, denominada «Generación del 98». A nivel artístico, es el más maduro de los cuatro escritores que nos atañen. Nace en 1876 (anotación: debe de ser 1873), con el nombre José Martínez Ruiz. Su mayor contribución a la literatura moderna española es la prosa. Deja atrás la vieja estilística «castellana» para crear una prosa suave, espontánea, sencilla, fresca y minuciosa en la descripción de objetos y paisajes. En novela y relato, Azorín escoge y analiza temas sobre la cotidianidad y las escenas costumbristas de los pueblos españoles y la naturaleza. No hay fábula, pero, cada pieza deja

⁷² Xu, Xiacun, *Los toros–Colección de novelas españolas contemporáneas*, Shangháí, Librería de tendencia primavera, 1929f: 1-4.

posó, a través de un estilo que se asemeja al de Oriente. Algunas de sus obras más representativas son *La voluntad*, *Don Juan*, *España*, etc.

Miguel de Unamuno nace en Bilbao en 1864. Es otro de los pioneros de la Generación del 98. De un egocentrismo fuerte, funda un pensamiento peculiar en el mundo literario español con ideas heterodoxas. Su lección era: «no me sigas a mí ni a nadie; todo debe ser pensado por sí mismo, por ser fiel, por ser original». Usa esta filosofía para atacar a todas las tradiciones sociales obsoletas, la mediocridad, la estrechez de pensamiento, el miedo y la inercia. A veces sus palabras son ridículas. Pero, esas palabras suponen un estímulo para la sociedad española decadente. Sus novelas se hacen célebres desde sus comienzos literarios, como *Paz en la Guerra*. También, *Niebla*, *Abel Sánchez*, *La tía Tula* y otras.

Jacinto Octavio Picón, es icono del naturalismo español. El estilo decimonónico, algo caduco y clásico, causa la impresión de retrato fiel a la realidad narrada. Nace en 1852 en Madrid, y sus novelas habitualmente adoptan la capital como trasfondo literario. Siente predilección por la novela corta, mostrando su maestría en *Lázaro* y *Juan Vulgar*. También es conocida su novela larga *Dulce y sabrosa*. Fallece en 1923.

Rubén Darío (1867–1916), nace en Nicaragua. Posteriormente, se traslada a España, donde llega a ser el primer poeta e impulsor del Modernismo en lengua española. Con la publicación del poemario *Azul...* (1888), hace que renueva la poesía, que se había quedado anquilosada en las formas clásicas. Partiendo del Simbolismo y el Decadentismo, renueva la métrica, introduciendo formas novedosas. Escoge temas de gran alcance. Los poemas de Darío son vivos y musicales. Sus novelas y libros de viajes expresan la belleza singular de España.

Hemos presentado a estos cuatro escritores retrospectivamente, en orden anacrónico. En cuanto a una introducción detallada a la literatura española moderna, pronto hablaré de ello en otro artículo y no me repetiré aquí.

Diciembre del 1928

En Shanghái

(Texto original)

前记⁷³

要在这样一个狭小的篇幅里把近代西班牙的小说的一班介绍给中国读者是一件很难的事。第一，西班牙的文坛现在正是大刀阔斧的时代，作家们都不大写短篇的东西。第二，在我们这些不能直接读原文的人，材料的来源自然就不得不靠诸英法文的译本，而一般包括在“近代”两个字中的西班牙作家，除了伊班涅兹之外，又因为地方色彩太复杂的关系，英法的学者对他们多所隔膜，很少系统的翻译。这四篇小说在艺术上我个人并不十分满意，但是因为他们的作者都是一八九八年以后的代表作家的缘故，只好勉强把它们译过来。好在西班牙的新文学只有三十年的历史，一般作家的功夫多半消耗于传统观念的反抗和新文体的建设，我们也不必对他们有什么过大的奢求，现在就让我把这四个作家的略传说几句吧。

阿左林(Azorín)是“一八九八派”的新文学的领袖之一，也是在我们所选的这四个人中在艺术上最成熟的一个。他生于一八七六年，真名叫 José Martínez Ruiz 他在近代西班牙文学史上的最大贡献是他的散文。脱开老加斯底(Castile)的文体，他创始用一副清淡、自由、简洁、新鲜，而且详细的笔法来描写事物。他的小说和随笔都以分析西班牙平民生活和自然界为题材；没有结构，但是每篇都充满余味，颇似东方作品。出名的有 *La voluntad*, *Don Juan*, *España* 等集。

乌纳穆诺(Miguel de Unamuno)以一八六四年生于比尔巴欧(Bilbao)，也是“一八九八派”领袖之一。他是个极端的自我主义者，在西班牙文坛以古怪的思想独树一帜。他的教训是：“不要跟随我或任何人；一切由自己去想，要忠实，要独创。”因此他使用这种哲学攻击社会上一切传统，抽象，平庸，狭窄，畏缩和无生气。他的话有时的确不免浅薄可笑，但在近代西班牙那样的颓废社会中却仍不失为一副兴奋剂。他在小说方面的名声多半繁于他的初期作品 *Paz en la Guerra*，近作则有 *Niebla*, *Abel Sánchez*, *La Tía* 及一部短篇小说集。

⁷³ 徐霞村，《斗牛-近代西班牙小说选》，上海，春潮书局，1929f: 1-4.

比贡（Jacinto Octario Picon）在这里可以代表近代西班牙的自然主义派，虽然他那古典的正统的文体有时给人以不太逼真的印象。他以一八五二年生于马德里（Madrid），所以他的小说也多以这城为背景。短篇小说是他比较得意的形式，写得好的有 *Lázaro* 和 *Juan Vulgar* 两篇；此外长篇 *Dulce y sabrosa* 也颇为人知。死于一九二三。

达里欧（Ruben Dario）生于一八六七，死于一九一六。他的生地本为南美尼加拉瓜（Nicaragua）后来才来到西班牙。他是西班牙的第一个现代派的诗人。他的诗集 *Azul...* 的出版（一八八八）使当时的腐朽的诗坛开始注意到象征派和颓废派的理论，采用新的音节，改变宽泛的取材。他的诗是生动而富于音乐；他的小说有一种西班牙特有的美丽。

以上不过逆着年代的次序把这四个作家的略传说一说，至于近代西班牙文学的详细介绍，我不久将有文在别处发表；这里恕不复赘。

一九二八，十二，上海。

Prólogo 1.2 *La novia de Cervantes* (1930) de Azorín escrito por Dai Wansghu

(Traducido al español)

Breve introducción del traductor ⁷⁴

El verdadero nombre de Azorín, nacido en 1876 (anotación: lo correcto debe ser 1873) en Monóvar, España, es José Martínez Ruiz. Junto a Pío Baroja, Miguel de Unamuno, Benavente y otros escritores españoles, se les considera la Generación del 98. Azorín ha abierto un nuevo cauce para la literatura contemporánea española. Su obra se ambienta en un contexto de sencillez y frescura, mostrándonos la verdadera fisonomía de España. Todo se parece a una pintura de estilo holandés. Concretamente, para los análisis detallados de Azorín, se recomienda consultar *Introducción a la literatura europea meridional moderna*, de Xu Xiacun.

El presente libro es la transcripción total de *Espagne*, traducción al francés de G. Pillement. Considerando Pillement que es hispanista de Francia, y mantiene relación amistosa con Azorín. Su traducción al francés debería ser confiable, basado en buen conocimiento sobre el original.

El traductor.

⁷⁴ Dai Wangshu y Xu Xiacun trad. Azorín, *La novia de cervantes*, Shanghái, Editorial de la gloria de China, 1930: 1-2.

(Texto original)

译者小引⁷⁵

阿左林(Azorín)于一千八百七十六年生于西班牙的莫诺伐尔(Monóvar)，他的真名是马尔谛奈斯·卢伊思(Martínez Ruiz)。他和巴罗哈，乌纳木诺，培纳文德等同为[一八九八派]，为新世纪的西班牙文学开浚了一条新的河流。他的作风是清淡简洁而新鲜的，他把西班牙的真实的面目描画给我们看，好像是荷兰派的画。关于他的详细的研究，可参考霞村所著：《现代南欧文学概观》。

本书是法国比勒蒙(G. Pillement)所选译的 *Espagne* 的全部的转译。比勒蒙氏是法国西班牙文学的权威，并与原著者有私人的交谊，想来他的译文总很可靠，而有深切的了解吧。

译者

⁷⁵ 戴望舒、徐霞村，《西万提斯的未婚妻》，上海，神州国光社，1930: 1-2.

Prólogo 1.3 *Pequeña colección de Azorín* (1943) escrito por Bian Zhilin

(Traducido al español)

Preámbulo ⁷⁶

De publicar un libro así, debería justificar mis motivaciones. Pero, hallándonos en las circunstancias de nuestra época, creo que las realidades se auto justifican: en la actualidad, el hecho de publicar un libro resulta muy normal. Considerándolo como una lectura de ocio, en cualquier época, contendría bastantes cosas irrelevantes, sin que hiciera falta añadir más en esa línea. Pero, en el caso de la literatura, si intentamos enredar todas las cosas en un tejido, saldrán entretejidas; y, si digamos, que las cosas no tienen nada que ver entre sí, trataríamos de razonarlo. Imaginemos una persona que se esconda en una trinchera de la Línea Maginot escribiendo chistes para divertir un rato a los soldados. Aunque el escritor cómico conseguirá relacionarse con la guerra, las bromas no se sirven para resistir una bala disparada de frente o por detrás. Sin embargo, nos importa la vinculación o desvinculación, pues si consideramos que algo está vinculado, tenemos que responder a otra pregunta: ¿Nos sirve para algo? Sin duda alguna, espero que este librito se sirva para algo, y, me temo que sí, que será útil. Por esta afirmación, no me preocupan los comentarios de los demás. Por ejemplo, el año pasado, en una revista semanal del departamento de literatura en la que un amigo mío es editor, aparecieron dos artículos escritos respectivamente por dos autores, uno habla de «la literatura del siglo próspero y la literatura finisecular», y el otro habla del «folie grandilocuente» claramente marcado por lo «florecido efímero». Como lo dicho que un buen artículo se auto justificará por sí mismo, aun así, los dos autores tienen sus argumentos. De ellos no quiero someter fragmentos a la crítica atacando sus razonamientos, pero tampoco me convence ninguno de los dos. Aunque, según la idea de los dos artículos, este librito mío no les parece bueno, y lo clasifican dentro de la «literatura finisecular» como obra de «florecimiento efímero». Como lo dicho que un buen artículo se autojustificará, aun los dos autores tienen sus justificaciones. De ellos no quiero extraer fragmentos a la crítica desfigurando los hechos con ataques, tampoco ellos me sacuden autoconfianza. Aunque según la idea de los dos artículos, a este librito mío no les parece bueno, al que clasificarán en la «literatura finisecular» como uno del «florecimiento efímero». Pero, por mi parte, es indiferente el término «Siglo de Oro» o el «Fin de siglo», cuando se trata de literatura. En primer lugar, debemos valorar si ha alcanzado lo

⁷⁶ Bian, Zhilin, *Pequeña colección de Azorín*, Chongqing, Editorial Popular de China, 1943: 3-10.

literario; sobre el tema «grande» o «pequeño», antes que nada, es necesario definir si son palabras que incorporan ideas. Por lo menos el señor Azorín había tratado el «Siglo de Oro de España» (*Una hora de España*) y, con sus contemporáneos, formó el grupo noventayochista, que dio lugar a un movimiento de renacimiento moderno de la literatura española. (Azorín) utiliza la misma dimensión de contenido, dedica el mismo esfuerzo para desarrollar sus personajes, ya sean de la aristocracia, hidalgos o vendedores callejeros, de corte o de herrería. Parece que no sabía a cuál de ellos debía ennoblecer, ni a quién debía enaltecer; trata siempre con el mismo cariño a todos sus paisanos, avivando los pueblos, esclareciendo la faz de España. Así lo entiendo yo, tras avanzar en la comprensión de Azorín, que despierta en mí el amor por la tierra española y sus gentes (no me refiero al bando falangista y a la España bajo la dictadura franquista), de igual manera que amo a mi patria. Sinceramente, el señor Azorín no me enseñó a sentir necesariamente amor por España, ni siquiera amor hacia China. No obstante, a través de sus obras—tantas como toda la literatura que posee autenticidad— puedo reforzar emociones hacia la humanidad, hacia la inmensa tierra que abarca España, y también se redefine el amor a nuestro país. Por consiguiente, con este librito, siempre me siento emocionado. Aunque no fue hasta el 1936, en Qingdao, que se me ocurre editar esta colección, cuando estalló la Guerra Civil Española. Por eso, la he titulado la *Colección de «ya es tarde»* («晚了集»). En 1937, me llega la noticia que el señor Azorín se exilió solo a París, en un bolsillo se olvida lo que tenía dentro, en otro bolsillo recordó que llevaba una obra de Montaigne. Poco después, me refugio en Shanghái, sitiada con ataques de disparos, aunque yo no llegaba a la situación tan desamparada del autor español. Al tener que huir de prisa llevaba solo una simple mochila, dentro de la cual había un borrador de traducción y precisamente era el borrador de esta traducción.

Cabe mencionar que, después de tanto tiempo, hablar del proceso de escritura del libro, implica recordar a muchas personas y lugares.

Recuerdo que hace diez años, hacia ¿1930? en Pekín, gracias a la introducción de un número de la revista *Hierba de camello* ⁷⁷, descubrí por primera vez *La novia de Cervantes*, traducida al chino a través del francés, por los señores Xu Xiacun y Dai Wangshu. Fue la

⁷⁷ *Hierba de camello*: revista semanal que inició el primer número el día 12 de mayo de 1930, y tenía como prioridades la libertad del arte y un mundo igualitario. Gran parte de sus publicaciones eran ensayos. El editor de la revista, Zhou Zuoren, también considerado uno de los escritores modernos chinos más influyentes, había publicado numerosos escritos, entre los que destacaron especialmente los ensayos.

primera obra que se introdujo de Azorín en China, que hasta entonces no había sido traducido. Empecé a entusiasmarme por los escritos de Azorín junto con algunos amigos. Poco tiempo después, mi amigo Qin Zongyao, leyó en una revista la noticia sobre la publicación de la versión inglesa de *Una hora de España*. Trasladé la noticia a nuestro amigo en común, Yu Futang, que inmediatamente encargó el libro a la Sociedad Fanshan de Japón. Futang se estableció en un apartamento Dafeng de la zona Yinzha; era un gran bibliófilo, por eso, para los amigos, su casa era como una biblioteca privada, donde podíamos ponernos al día de las novedades. De dicho libro intenté traducir al chino unos fragmentos. Y, como tiempo después, como vi las traducciones del mismo que llevaban publicando en *Los contemporáneos*, aspiro que puedo ser traducido en su totalidad del original y publicarlo en su conjunto como libro independiente. Me decepcionó la larga espera de su publicación. Así, aunque llevaba tiempo matriculado en la escuela, en primavera de 1934, encontré números antiguos de la revista *The Dial* en la biblioteca de la Universidad de Pekín, que se acaba de inaugurar sobre las ruinas de la Mansión del Pinácea Vieja (松公府). Me dio una alegría inmensa descubrir los numerosos ensayos de Azorín. Por aquel entonces, yo estaba viviendo en una casa al lado de la calle de Donghuangchenggen (东黄城根). Desde mi habitación, mientras estaba traduciendo al chino «Azorín es un hombre raro» y otros ocho ensayos, oía las campanillas sonoras en el cuello de los camellos a la orilla del Río del Norte, o el vocerío del pregonero de tortas de Pekín. Más tarde, traduje el ensayo «Los ojos de Aurelia» de Azorín. En aquel otoño, cuando yo estaba viviendo cerca de las Tres Puertas del Río del Norte, recibí la revista trimestral *Échanges*, que me había enviado mi amigo Luo Dagang, donde leí la traducción francesa de «Blancura» (el primer capítulo de *Félix Vargas*). Me di cuenta de que el estilo literario de Azorín había cambiado un poco, parecía influido por escritores como Joyce y Proust, pero la musicalidad azoriniana persistía, así que me alegré de traducirlos. Enseguida, Dagang me envió la obra completa de la traducción de *Félix Vargas*, de la escogí traducir el último capítulo, «Se alquila». Anteriormente, había comprado un manual de gramática básica de la lengua española en el puesto de libros antiguos del Rastro Dongan ⁷⁸. Por lo poco que leí, me pareció que después de aprender algo de francés, sería más fácil aprender castellano. Era una lástima que mis intereses se extendieran a muchos terrenos, y estaba muy atareado para estudiar castellano por mi cuenta, pero ahora sinceramente, quería ver los originales de las obras de Azorín. Fue una suerte que mi amigo Xiao Qian por aquel entonces estaba tratando con un comerciante español, con el

⁷⁸ Rastro Dongan (东安市场): fundado en 1903, era el Rastro más antiguo de la ciudad de Pekín. Se le denominó “Dongan” por su localización geográfica cerca de la Puerta Dongan.

que trabó amistad. Era un hombre apasionado e imaginativo y hacía negocios con mi amigo mediante intercambio de artículo a artículo, por ejemplo: farol de gasa a cambio de cuchilla de afeitar, semilla de flor a cambio de otra semilla de flor (Dicen que en el patio de la casa de este amigo español cultivaban flores procedentes de todo el mundo). Mediante la presentación de Xiao Qian, este amigo español me envió dos libros desde Barcelona. Se trataba de obras de Azorín: *Félix Vargas* y *Blanco en azul* (Colección de cuentos breves). Y Xiao Qian me regaló su propio ejemplar del Manual de Gramática del Español. Dichos libros los llevé conmigo a Japón en la primavera de 1935. Durante mi estancia en Kioto, pedí el favor a Jiuyi de buscar la versión inglesa recién publicada de *The Sirens and other stories* («Blanco en azul»). Vivía en un ático junto con mi amigo Wu Yanqiu, y pasé gran parte de la estancia traduciendo *La reina Victoria*⁷⁹. Además, seleccioné tres o cuatro fragmentos de la novela de Azorín traducida al inglés, y tenía a mano un diccionario de español para contrastar con el texto original. Aunque yo no era capaz de leer la obra directamente en castellano, con el ejercicio de contrastar, descubrí cambios en la versión inglesa en comparación con la sintaxis del texto original, incluso unos pocos errores de redacción o erratas de edición. Después de volver a China, traduje unos otros fragmentos. En la primavera de 1937, viajé del norte al sur del país. En Shanghái, con (Dai) Wangshu mencioné de esa *Pequeña colección*, y le pedí el favor de buscar los textos originales correspondientes a la traducción indirecta de *The Dial*. Él me dijo que «Los ojos de Aurelia», estaba recopilado en *España*, y me mostró el libro original. Gracias a su ayuda, pude corregir algunos detalles de mi traducción. En cuanto a «Azorín es un hombre raro» y otros textos, no encontraba el texto original correspondiente. Después, me prestó la versión inglesa de *Don Juan* y su texto original. Así, tras finalizar el trabajo traductor de *Adolfo*, consulté el texto original para verificar la traducción inglesa, y elegí ocho fragmentos. Apenas tenía tiempo de publicar esos fragmentos, que incluí en el presente librito. Pendiente de entregarlo a la imprenta de la librería, estalló la guerra. En otoño del mismo año, todos los manuscritos de traducción eran llevados a Sichuan, entre ellos unos libros españoles junto a mis libros seleccionados preferidos, algunas obras de mis amigos. Fueron trasladados a Kaifeng por mi amigo Yanqiu y al año siguiente, se perdieron allí. En las vacaciones de verano de 1938, fui al norte, y di a leer este librito a la señorita Zhang Chonghe, pidiéndole que lo conservara ella. Un año después, a la vuelta del norte, viví un año en Sichuan, y se me olvidó totalmente ese librito. El año pasado, llegué a Kunming, y al residir allí en la casa de Chonghe, me vino a la

⁷⁹ Giles Lytton Strachey fue un escritor y biógrafo inglés, miembro del Círculo de Bloomsbury, su obra más representativa fue *La reina Victoria* (1921).

mente la existencia de este libro. Me sorprendió que “la amable conservadora” lo había llevado consigo a miles kilómetros, a Kunming. Después de eso, en presencia de mi amiga Lin Huiyin, me mencionó fortuitamente ese librito, y me alegró que ella todavía recordaba cuentos como «La infidente de sí misma» y «La mariposa y la llama». Además, al mencionarlo durante unas charlas con el señor Ba Jin, éste me pidió que lo entregara a imprenta en Shanghái. Yo estaba de acuerdo con esta idea, una vez que hubiera escrito un prólogo al libro, pero tardé en hacerlo por mi pereza, hasta que una nueva visita de Ba Jin en Kunming, me metió prisa. También me envió una carta desde la ciudad Guilin me envió para recordármelo, pero yo seguía posponiéndolo, hasta que estalló la Guerra del Pacífico.

Así, han pasado casi dos años desde que París fue conquistado, por lo que no tengo información sobre si el señor Azorín ha huido a su pueblo natal. Y sobre aquel amigo español, hace años Xiao Qian me dijo que estaba sirviendo en el ejército del gobierno. Después, no hemos tenido más noticias de él, ¿estará vivo o muerto? Xiao Qian está pasando la guerra en Reino Unido; y, por culpa de mi pereza, tras marcharme de Shanghái, perdí el contacto con Dagang, supongo que está en Francia involucrado en la guerra. Y ¿qué tal estará Dai Wangshu en Hong Kong luchando en la guerra? Fu Tang debe estar viviendo en un pueblo rural de la provincia Zhejiang, localizado el límite entre la frontera de la zona ocupada y la de la zona no ocupada, ¿cómo gestionaría los libros extranjeros, escondería entre una montaña de inéditos? ¿Qué tal estarán los otros amigos de Shanghái? ¿Qué tal estarán los amigos repartidos en varios lugares con los que no he podido contactar? ¡En la época actual, vivimos perdiendo el equilibrio entre las personas y la tierra!...

Basta ya, he desplegado demasiadas emociones personales inconscientemente, motivado por la justificación de la publicación del presente librito. Explicar los procesos de su traducción y conservación, me ha traído el recuerdo de tantas personas. Pero mejor no sigo por ahí, y dejo simplemente que los lectores se conectan directamente con el libro.

Bian Zhilin

Día 4 de febrero de 1942

En Kunming

前言⁸⁰

仿佛用的着辩解一下的，在这样一个大时代里出这样的一本小书。可是这一点事实本身就是一个很好的辩解：时代既大，自无奇不有，出一本小书，盖寻常已极。至于说是闲书呢，大时代里不相干的事情亦正多，也似乎用不着勉强把不相干的也说上相干去。尤其在文学上，要说相干，什么都可以说相干；要说不相干，也就很少说得上相干。躲在马奇诺边防线的战壕里编写希脱拉的笑话让战士们大家乐一阵，相干之至，可是用以抵挡对面或者背后飞过来的一颗子弹，也无多大用处。然而不相干倒不要紧，既说相干了，就得解答另一个问题：要得要不得？我当然是希望这本小书还要得，怕也确实还要得，尽管人家又怎样说。例如，去年在一位朋友编文学部门的一个周刊上，先后出现了两篇也是相识的两位先生的文章，其一专论[盛世文学与末世文学]，另一讲到也许可以说是[大吹大擂](...)明白标出的[小花小草]。好文章都能自圆其说，这两位小生的见解自有真道理，我虽不想把它们意见断章截义的提倡出来加以歪曲，予以攻击，他们也满不能动摇我的自信，尽管照这两篇文章的理论讲来，这本小书自然要不得了，因为多分是[末世文学]，必然是[小花小草]也。在我，[盛世]也罢，[末世]也罢，若论文学，第一还得看够不够文学；[大]也罢，[小]也罢，首先怕只怕言之无物。何况阿左林先生也写过西班牙的全盛时代（[西班牙的一小时]），而他和另外一些作家所造成的[九八]（一八九八）运动也正是西班牙的现代的文艺复兴运动。虽然他把王公贵人和市肆负贩，宫廷和铁匠铺，用了同样篇幅，同样力气写，仿佛不知道谁大谁小，什么大什么小，他总亲切的，生动的给了我们以西班牙人和西班牙。至少我自己这样一想了，我也就不疏远了阿左林先生，也就照样爱了西班牙的国民与国土（当然不是指法郎哥统治下的西班牙和法朗哥一批人），反过来也就照样爱了我们的祖国。阿左林先生果然并没有教我爱西班牙，更没有教我爱中国，然而从他的作品里，如同从一切真挚的作品里，我增得了对于人，对于地的感情，也就增得了对于西班牙的感情，也就增得了对于本国的感情。因此对于这本小书我总有几分感情。虽然在一九三六年，在青岛，我才起意编这个小集子就逢到西班牙的内战的爆发，而拟名之为[晚了集]，在一九三七年，在听说了阿左林先生只身逃到巴黎，一只口袋里忘了装的什么，一只口袋里装了一本[蒙田]以

⁸⁰ 卞之琳，《阿索林小集》，重庆，国民图书出版社，1943: 3-10.

后不久，我从炮火中的上海，虽没有他老先生那么狼狈，也实在是轻装跑出来的时候，我在小体箱里，在另一本译稿之外，还放了这一本译稿。

不错，这样久了，光是这本译稿的历史说起来也就牵引了我对于许多人与地的感情。

还记得远在十年前，在九三零年（？）在北平，由于[骆驼草]的介绍，我首次注意到了徐霞村先生和戴望舒先生从法文转译的[西万提斯的未婚妻]（[西班牙]的选译本，第一本介绍到中国来的阿左林的著作，直到现在也还是唯一的一本），而且与少数的朋友开始爱好了阿左林先生的文章。不久，朋友秦宗尧先生从一本杂志上看到了英译本[西班牙的一小时]出版的消息，告诉了我，由我转告诉了另一位朋友，俞复唐先生，他就马上向日本凡善株式会社邮购了一本。复唐当时长住在银闸大丰公寓里，最爱买书，他的住房就由我们二三熟人当作私人图书馆，我自然也就马上读了这一本新书，并且从其中试译了一个片段。又不久，看见了望舒在现代上陆续发表的这本书的译文，我就希望他把它全部译出而且拿出来印单行本。失望于看不见他的译本的出版，我在早已离开了学校以后的一九三四年春天，从新成立于松公府废墟里的北京大学图书馆里找出来的旧[日晷]（The Dial）杂志里，欣然的发现了不少阿左林小文的译文。我就在当时所住的东皇城根路边的一所房子里，听着北河沿的驼铃或午夜墙外的[硬面饽饽]而译出了[阿左林是古怪的]及其它八篇，接着又译出了[奥蕾利亚的眼睛]。那年秋天，住在北海三座门的时候，又从朋友罗大刚先生从法国寄来的译本[交易]（Échanges）季刊里读到了[白]（[菲利克斯·梵伽士]的第一节）的译文，发觉阿左林先生的风格已经变了一点，似乎受了乔也思（Joyce）和卜罗斯忒（Proust）一些人的影响，可是基调还在，我又很高兴的把它译出了。其后大刚又把[菲利克斯·梵伽士]的法文全译本寄来了，我又从其中译出了最后一节，[招租]。还在这以前，我早在东安市场的旧书摊上卖到了一本简明西班牙文法，翻看了一点，觉得学了一点法文去学西班牙文相当容易，可惜因兴趣太广，牵缠太多，未能专心继续自习，现在倒很想看看阿左林原作的面目。恰好朋友萧乾先生当时正交结了一位做买卖的极富于幻想与热情的西班牙朋友，正在与他作一种极可爱的以物易物的交易，用纱灯交换剃刀片，用花种交换花种（据说这位西班牙朋友在自己的院子里种了世界各国的花卉）。由萧乾介绍了，这位朋友从巴塞罗纳寄给了我两本阿左林的著作，一本就是[菲利克斯·梵伽士]，一本是[蓝白集]（短篇小说集）。萧乾又把他自己的西班牙文法送给了我。一九三五年春天这几本书跟我到了日本，我就托九艺代我找

了一本也出版了不久的[蓝白集]的英译本(*The Sirens and other stories*), 在寄寓京都的时候, 就在与朋友吴延璆先生同住的一家小楼上, 于译[维多利亚女王传]之余, 另找了一本西班牙文字典, 随使用原文对照了, 选译了三四篇小说。我虽然还不能读原著, 对照一下, 还知道改正了英译本里的章节上的变动, 与原文的句法上的出入, 甚至于一两点笔误或刊误。回国以后又译了几篇。一九三七年春天从北平回南方, 在上海望舒那里谈起了这个小集子, 就托他找我从[日晷]上转译下的那几篇的原文, 他就告诉我[奥蕾丽亚的眼睛]就是[西班牙]里的一篇, 并且把原文给我看了, 由他的帮助, 我改正了几点自己的译文。至于[阿左林之古怪的]及其它几篇则没有查到出处。他又把[唐·讷]英译本和原本借给我读。我又从英译本里参照了原文在真如朋友李健吾先生家里, 在译了[阿道尔夫]以后, 选译了八个断片。这些断片没有拿出去发表, 这本小书没有接洽交书店出版, 就发生了战争。当年秋天译稿就跟了我到了四川, 而那几本西班牙文书籍则连同我存在青岛的较精选的书籍和作为纪念品的朋友们的著作被延璆带到了开封, 然后于次年断送在开封。我于一九三八年暑假到北方去的时候, 因为曾借给朋友张充和小姐读, 而就托她代为保存。一年后从北方回来, 又在四川住了一年, 我终于把这本小书忘记了。前年到昆明来, 在充和那里, 经她提起了, 才又想起了它的存在。它居然还被温柔的保护人不远千里的带到了昆明。在朋友林徽因女士那里, 偶尔提起了, 我又很高兴的发现她还怀念这些译稿里的[耽乐]和[灯蛾和火焰]。跟当时在昆明的巴金先生谈起了, 他就要我寄上海付印, 我答应在卷头写了几句话就寄去, 可是一直懒得动笔, 直到去年巴金又来了昆明, 又面催了我, 又到 he 去了桂林, 又写信来催了我, 我还是没有写, 于是太平洋战争爆发了。

此刻巴黎失陷了快两年了, 不知道阿左林先生是否只好又逃回了老家。那位西班牙朋友前几年听萧乾说正在政府军里作战, 以后没有了消息, 还活着呢还是已经死了? 萧乾本人现在正在战时的英国, 大刚由于我疏懒, 从我离开了上海, 与我就失去了通讯的联络, 大概还在沦陷以后的法国。望舒在陷落了的香港又如何了? 复唐想必在浙江乡下, 在沦陷区与非沦陷区的边线上, 如何处置他那些洋书, 藏在无名的山中吗? 还有在上海的朋友呢? 还有聚了又散处了各地难得通消息的朋友呢? 如今正是人与地的失调的时代! …

够了，由本篇多余的辩解这本小书的出版而说明辑译与保存它的经过，而终于不自觉的作了我个人的抒情，人世的牵涉也真太多了。算了，还是简简单单让读者自己直接跟这本小书发生各自不同的关系吧。

卞之琳

昆明：二月四日，一九四二

Prólogo 1.4 *Pequeñas escenas de España* escrito por Xu Xiacun

(Traducido al español)

Prólogo de la reedición ⁸¹

Este librito es la traducción al chino de la colección de ensayos de Azorín, célebre prosista de la literatura española del siglo XX.

En el panorama de literatura española contemporánea, Azorín pertenece a la Generación del 98. En 1898, el antiguo imperio español fue derrotado en las guerras con Estados Unidos, y el país decayó rápidamente. Al principio de nuestro siglo, frente a la corrupción e incapacidad del sistema constitucional, los jóvenes intelectuales españoles, uno tras otro, presentaron diversos planteamientos, con el fin de salvar a la patria de su agonía. Aunque sus edades, opiniones, personalidades, intereses y caminos de vida son diferentes, todos estaban preocupados por el futuro del país y exploran cómo hacer de España una nueva nación. Esto los llevó a unirse y formar un grupo llamado la Generación del 98.

En temas sociales y políticos, los miembros de este grupo inicialmente creyeron que España debería eliminar costumbres e ideologías medievales y para convertirse en países europeos modernos como Francia o Bélgica. En otras palabras, la “europeización”. Estudiaron e introdujeron varias ideas culturales y movimientos artísticos desde finales del siglo XIX hasta los años veinte, desde el anarquismo hasta el socialismo, desde Nietzsche hasta el Surrealismo. Éstos han tenido un gran impacto en los jóvenes intelectuales de España en este momento. Sin embargo, debido a las limitaciones de la pequeña burguesía, los miembros de la Generación del 98 no fueron más allá del radicalismo burgués y el republicanismo en su ideología política, lo que no les permitió liquidar los restos feudales de España para abrazar el Socialismo científico y el movimiento obrero. Más tarde, pasaron de un extremo a otro, reafirmando todo lo que fue negado en España e introduciendo el concepto de “el alma de España”. Esta tendencia se ha reflejado, en distinto grado, en cada uno de los miembros de la Generación del 98. Los miembros de la Generación del 98, además de Azorín, cuentan con el filósofo y novelista Miguel de Unamuno (1864-1937), el novelista y dramaturgo Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936), el novelista Pío Paroja (1872-1956), [anotación: la escritora y periodista

⁸¹ Dai Wangshu y Xu Xiacun trad. *Pequeñas escenas de España*, Azorín, Fujian, Editorial popular de Fujian, 1982: 1-4.

Carmen de Burgos “Colombine” (1867-1932)] y los poetas Antonio Machado (1875-1939) [anotación: y Enrique de Mesa (1878-1929)].

Los escritores del 98, tienen un punto en común: la necesidad de renovar el estilo. Desde su punto de vista, los mayores defectos del lenguaje literario español, de los siglos XVIII y XIX, eran lo hiperbólico, superfluo y artificioso, así como la falta de expresividad. Por lo tanto, cada escritor del grupo del 98 se dedica a desarrollar su propio estilo personal. Aunque algunos de ellos, como Baroja, cree un estilo, a veces excesivamente seco y anodino. Pero, los logros de este esfuerzo conjunto aún son considerables, en el sentido de que abren un nuevo camino para la lengua y la literatura españolas en el siglo XX, imprimiéndole una nueva fisonomía.

En cuanto a la innovación estilística, destacamos el fenómeno de Azorín.

Azorín es el seudónimo de José Martínez Ruiz. Nace en Monóvar (España), en 1874 (nuestra anotación: lo correcto es 1873). Muere en Madrid en 1967. Escribe novelas y es crítico literario, pero su patrimonio literario más importante es su colección de ensayos. En estos últimos, destaca su lenguaje de pinceladas claras y detalladas para dibujar un cuadro de paisajes y gentes tradicionales de los pueblos de España. Los ensayos azorinianos transportan a los lectores hasta los espacios narrados. Destacan algunos ensayos divertidos y salpicados de datos curiosos. Con respecto a otras virtudes de la prosa de Azorín, no daré más detalles; dejaré al lector que los descubra por sí mismo en su lectura.

Entre las colecciones de ensayos del autor alicantino, destacan *Los pueblos*, *La ruta de Don Quijote*, *España*, *Castilla* y *Una hora de España*.

Cuando yo estaba en Shanghái en 1929, el fallecido poeta Dai Wangshu compró en el extranjero una traducción francesa de *Espagne*. El traductor era hispanista francés, George Pillement. Entonces, gracias al aprecio de Dai Wangshu, me invitó a traducir *Espagne* de Azorín en colaboración con él. Después de finalizar la traducción, consideramos que el título de *España* parecía de libro geográfico, y que los editores no lo aceptarían. Por eso, escogimos uno de los ensayos más destacados del libro, «La novia de Cervantes», adaptado como título de la colección de ensayos. El libro fue publicado en 1930. Para la presente reedición, aparte de algunas revisiones técnicas de la traducción anterior, he cambiado el título a *Pequeñas escenas de España* para aproximarme, en la medida de lo posible, al título original.

Xu Xiacun en agosto de 1981

(Texto original)

重印前言⁸²

这本小书是现代西班牙著名散文家阿索林的散文集《西班牙》的汉译本。

在现代西班牙文坛上，阿索林属于“九八年代”派。一八九八年，老大帝国西班牙被新兴的美帝国主义一举战败，国势一落千丈。本世纪初，面对着统治集团的腐败无能，一些西班牙青年知识分子纷纷起来提出各种主张，企图挽救气息奄奄的祖国。尽管他们的年龄、观点、性格、志趣和生活道路各不相同，但他们都对国家的前途感到忧虑，都在探索者如何使西班牙获得新生。这就使他们联合在一起，形成了一个松散的团体，即所谓“九八年代”派。

在社会、政治问题上，这个团体的成员最初都认为西班牙应当清除浓厚的中世纪残余，变成法国或比利时那样现代欧洲国家；换句话说，就是必须“欧化”。他们研究和介绍十九世纪末到二十世纪二十年代的各式各样的文化思想、艺术派别，从无政府主义到社会主义，从尼采哲学到超现实主义，这些对当时西班牙年轻的知识分子起了很大的影响。但是由于小资产阶级的局限性，“九八年代”派的成员们在政治思想上始终没有超出资产阶级激进主义和共和主义的范畴，这就使他们不可能彻底清算西班牙的封建残余，进而接受科学社会主义和工人运动。到了后来，他们又从一个极端走向另一个极端，把原来否定了的西班牙的一切，重新加以肯定，空谈什么“西班牙的灵魂”之类的东西。这种倾向，在每个“九八年代”派的文化人身上都有不同程度的反映。

“九八年代”派在文学上的代表人物，除了阿索林之外，还有哲学家兼小说家米格尔·德·乌纳穆诺（1864-1937），小说家伐叶-英格朗（1866-1936），小说家毕奥·巴罗哈（1872-1956）和诗人安东尼奥·马恰多（1875-1939）。

这些“九八年代”的作家们有一个共同的地方，就是强调文体的改革。在他们看来，十八九世纪的西班牙文学语言的大病是浮夸，是矫揉造作，是充满了陈词滥调，缺乏表现力。因此，每一位“九八年代”派作家，都努力发展自己的特有的文字风格。尽管他们中间有些人，如巴罗哈，所创造出来的文体有时显得干巴巴的，枯燥难度，但他

⁸² 戴望舒、徐霞村，《西班牙小景》，福建，福建人民出版社，1982：1-4.

们这种共同努力的成绩还是可观的，那就是，为二十世纪的西班牙语语言文学闯出了新的路子，使西班牙文学面目一新。

在这方面，阿索林的成就尤为突出。

阿索林是霍塞·马蒂内斯·路易斯 (José Martínez Ruiz) 的笔名。他于一八七四年生于西班牙的莫诺伐城，一九六七年卒于马德里。他写过小说，也是文艺批判家，但他最重要的文学遗产是他那几本薄薄的散文集。在他的散文里，他善于用细致而清晰的笔触，勾画出一幅幅旧日西班牙的风物画和人物画，使人如临其境，如见其人，情趣盎然，为小品文的上乘。关于阿索林的散文和其他的优点，这里不准备详细论述，留待读者自己体会。

阿索林的散文集，有《小村》、《唐·吉诃德之路》、《西班牙》、《卡斯蒂利亚》、《西班牙的一小时》等。

一九二九年在上海时，已故诗人戴望舒同志从国外买到《西班牙》的法文译本，译者是法国的西班牙文学专家乔·比勒蒙。当时承望舒不弃，邀我和他合译。译好之后，我们考虑到《西班牙》这个书名有点像地理书籍，出版商可能不大愿意接受，便用其中比较重要的一篇《西万提斯的未婚妻》作为书名，于一九三零年出版。这次重版，除对原来的译文作了一些技术性的修订外，又将书名改为《西班牙小景》，以求尽可能接近原名。

徐霞村

一九八一年八月

Apéndice 2 Obras de los traductores-escritores chinos con intertextos de Azorín

Texto 2.1. Obra de Xu Xiacun

*Va al Palais-du-Bois*⁸³

—Llevo mucho tiempo sin quedar contigo, mañana vamos juntos con L a buscar a la señorita S. Quedamos para ver la exposición del Palais-du-Bois.

La tarde del sábado, me dice W.

Sé mucho sobre la señorita S por conversaciones entre W y L. La señorita S es rusa, hija de un profesor universitario de Moscú. La señorita S es una fan de Oriente, alumna de la Academia del Idioma Oriental de París. La señorita S es estudiante de chino de S, una discípula muy querida por el profesor.

Subimos en ascensor automático hasta la quinta planta, y nos detenemos ante un apartamento con (una puerta) recién barnizada. L pulsa el timbre. Nadie contesta.

—Quizás no esté en casa la criada. Hoy es domingo.

L pulsa otra vez el timbre.

En el pasillo tras la puerta suenan ruidos suaves de fricción de zapatos de mujer sobre una alfombra; enseguida, la puerta está abierta y una chica de hermosa piel marrón nos da la bienvenida con una risa como el fluir de un río.

—La criada no está en casa, mi madre y mi tío tampoco —dice, explicando la causa de la tardanza en abrir la puerta.

L y W me introducen. No, L y W, no necesito que me presentéis, ya me imagino quién es ella.

—Por favor, entrad y sentaos en el salón mientras preparo el té.

Después de estrecharme la mano, la señorita S corre con alegría hacia la cocina.

⁸³ Xu, Xiacun, *Viaje a París*, Librería del Renacimiento de China, Shanghái, 1931: 73-78.

Entramos en un exquisito salón. Una mujer treintañera con aspecto de profesora está sentada en el sofá, con un libro de esbozos de dibujo abierto; al ver que entramos, se levanta para dar un apretón de manos a L y W.

—Esta es la señorita X, pintora, amiga de la señorita S —nos presenta L.

Estamos sentados. El salón está repleto de coloridos colchones y cojines de espalda, y fuera de la ventana están los paisajes de la ciudad y del campo y la luz del sol del verano de París.

La señorita S entra con una tetera. Se levanta L para ayudarla.

La señorita S me ofrece un vaso de té rojo con limón.

—¿Necesitas azúcar?

Contesto en chino a propósito:

— (En chino) No, gracias.

—¿Gracias? —La señorita S mira sonriente a L—. ¿*Gracias*, ¿qué es?

Fingiendo enfadado, S saca el tubo de cigarrillo de marfil desde la boca.

—¿No sabes cómo decir *gracias*? ¡*Gracias* es *Merci*!

S saca la lengua, parece una pequeña estudiante de la escuela primaria.

—El chino es difícil —digo yo.

—¡Ah! ¡Muy difícil! Sé el significado de algunos caracteres, pero nunca soy capaz de decir una frase.

Meneando la cabeza, la señorita S se ríe.

El rostro de la señorita S tiene irisaciones de marrón delicado, solo se ve la irritación de la hoja de tabaco de Virginia. Sus ojos son grandes y negros, y de vez en cuando brilla la llama de la mocedad. Viendo sus sienes y la forma de sus mejillas sabes que tiene origen judío. Lleva un vestido de seda de color natural, dentro de un chaleco sedoso, incrustado de encaje a

lo eslavo, de azul celeste suave. En sus pies no lleva calcetines, las pantuflas largas y delgadas recubren la piel de almagra.

Pasamos de un tema al otro. W cuenta chistes de vez en cuando. L, que siempre es un pesimista, fatalista, últimamente está enamorado, pero sigue siendo un cocodrilo serio sentado. Mientras, las risas de la señorita S siempre corren, como los flujos del manantial que brotan de la brecha en las sierras.

—Ya es hora de salir —dice L, mientras se levanta.

—¡Ah! —Da una palmada—. ¡Casi se me olvida!

Ella corre en una postura bonita y ligera a otra habitación, y vuelve enseguida corriendo, puestos los calcetines, y en su cabeza lleva un sombrero.

Bañados por la luz del sol del verano de París, cogimos un taxi en dirección al Palais-du-Bois.

(Texto original)

到 Palais-du-Bois 去⁸⁴

“总没有工夫陪你出去玩，明天让我们和 L 一块去找 S 小姐吧。我们是约好了明天一同去看 Palais-du-Bois 的展览会的。”

W 在礼拜六的下午，这样对我说。

我从 W 和 L 的平日的谈话里知道许多关于 S 小姐的事。——S 小姐是一个俄罗斯姑娘，是莫斯科一位大学教授的女儿。S 小姐是一个东方的爱好者，是巴黎东方语言学校的学生。S 小姐是向 L 补习中国语的女弟子，是个非常使先生“开心”的女弟子。

被一个玲珑的自动电梯载到五层楼，我们在一个油漆很新的 apartment 前停了步。L 按铃。没有人。

“女仆大概出去了，今天是礼拜。”L 又按铃。

甬道里发出一阵女人的皮鞋走在卷毡上的柔软的声音，接着，门开了，一位有着好看的棕色的皮质的姑娘带着流泉似的笑声向我们迎过来。

“女仆不在家，妈妈和叔叔也出去了。”她说，仿佛是解释开门的延迟。

L 和 W 一同替我介绍。不，L 和 W，你们用不着介绍，我已经猜出她是谁了。

“请你们到客室里去坐吧，让我去弄茶。”和我握了手以后，S 小姐便高兴地向厨房里跑去。

我们走进一个精致的小客室。一位三十多岁的，带着女教员的神气的女人正在一个长沙发上翻着一本速写画稿，见我们进来，便立起来同 L 和 W 招手。

“这是 X 小姐，画家，S 小姐的朋友。”L 介绍说。

⁸⁴ 徐霞村，《巴黎游记》，上海，光华书局，1931: 73-78.

我们坐下。客室里堆满了颜色鲜艳的垫子和靠枕，窗外是城乡的风景和巴黎所特有的夏天的阳光。

S 小姐拿茶进来了。L 立起来帮忙。

S 小姐把一杯柠檬红茶递给我。

“要糖吗？”

我故意用中国语说：

“不要，谢谢。”

“谢谢？”S 小姐微笑着望 L，“谢谢，是什么？”

L 假怒地把他的象牙烟管从嘴里拿出来。

“连谢谢都不知道吗？谢谢就是 *Merci* 呀！”

S 小姐吐了舌头，仿佛一个顽皮的小学生。

“中国语是很难的。”我说。

“啊！真难！我知道一些字的意义，可是我永远不能说一句话。”

S 小姐摇着头大笑了。

S 小姐的脸有一种好看的棕色的光辉，一种只有 *Virginia* 烟叶才有的棕色的光辉。她的多毛的前额和颊边使你一望而知她有犹太的血统。她的眼是又黑又大，时时闪着青春的火光。她穿着一件本色的丝质的单袍，上面套着一件淡青色的，镶着斯拉夫式的花边的丝质的单马甲。她的脚上没有穿袜子，高而瘦的拖鞋上露出赭红色的皮肤。

我们谈到这个又谈到那个。W 时时地说着笑话。向来是悲观的 *Eataliste* 的 L，此时虽然正在恋爱中，仍旧像一条严肃的鳄鱼似地在一旁闷坐着。同时，S 小姐的笑声则永远仿佛山中的流泉一样地清朗。

“我们该动身了。”末了，L 立起来说。

“啊!” S 小姐拍手说, “我几乎忘掉了!”

她带着一个轻飘而好看的姿式跑了出去, 接着不多的工夫又跑了回来, 脚上已经穿着袜子, 头上已经戴了帽子。

在巴黎夏天所特有的温暖而舒服的阳光之下, 我们坐着一辆

Taxi 向 Palais du-Bois 驶去。

Mi zona ideal para comprar libros, evidentemente, se halla en el rastro de libros de lance; allí, puedes conseguir lo más baratillo, o incluso alguna edición excepcional. Así mismo, lo esencial es te sientes en una atmósfera histórica de cientos de años. Pero allí no compro libros: la primera razón es que no me gustan los libros viejos; la segunda, que no me sobra dinero en el bolsillo.

Mi librería está en la intersección de Rue de Sorbonne y Rue Cujas. Está rodeada por una línea estrecha de puestos. Su interior es tembloroso y de humedad mohosa, allí, el esplendor de lo nuevo y lo viejo está envuelto por el colorido de la polvareda de los libros de lance.

Cuando vuelvo por la tarde del parque o la cafetería, como es rutina, me topo con el señor S, el dueño de la librería, que me saluda desde lejos.

— ¡Buenas, señor!

El señor S es como cualquiera imaginaría la figura de un vendedor de libros de lance: un viejecito menudo y seco, en su frente tiene arrugas, en la punta de nariz soporta gafas. Es ruso, habla francés como alguien que recita un libro de memoria.

— ¿Tiene alguna novedad?

— ¿Las novedades? Muchas, muchas.

Ha bajado del estante un libro envuelto con papel encerado.

— *La Petite Fadette* (1848) de George Sand.

Luego ha sacado otro del mismo estante:

— *Au dessus de la mêlée* (1915) de Romain Rolland.

— ¡Pero quiero una novedad! —digo yo.

— Sí, son libros recién llegados, nuevos.

⁸⁵ Xu, Xiacun, *Viaje a París*, Librería del Renacimiento de China, Shanghái, 1931: 67-72.

— Estos son recién llegados, pero prefiero los recién publicados.

— ¿Recién publicados? Vale, vale. Pero, yo en tu lugar, por el mismo precio, prefiero comprar un *Classique*. Los escritores de los últimos años están desordenados, excepto algunos *Academiciens*.

Está a punto de bajar las escaleras, cuando me saca el libro seleccionado, envuelto en papel de estraza.

Hay una disonancia sorprendente entre la señora S y el señor S. Él dispone de todas las características pobres y pedantes de un comerciante con su negocio. Pero la señora S se ve decente, ordenada, en su cara noble no se halla huella de deshonestidad. Cuando veo al matrimonio paseando por la calle, cogidos del brazo, siempre me ilusiono con la historia de esos dos personajes misteriosos.

— Buenos días, señor, ¿has acabado el borrador que te pide *Notre-Temps*?

La señora S conoce a mi amigo F, joven editor de la revista *Notre-Temps*, ella sabe mucho de mí de las conversaciones que mantienen.

— No sé escribir en francés, ¿cómo hago con la escritura?

— Eres demasiado modesto, señor Xu. Señor F me comenta que tu prosa es sorprendente.

La señora S empieza a hablar de China conmigo. Ella fue dos veces a Shanghái. De vez en cuando habla con sus amigos franceses, elogiando lo generoso y lo pacífico de los chinos.

Echo un vistazo a mi reloj de pulsera. Ya es la hora de la cena, dirijo la palabra al señor S.

— Por lo de hoy, ¿cuánto?

El señor S va hacia la mesa, y en un papel ajusta las cuentas.

— 64 francos.

— Eres chino —dice la señora S con una formalidad ridícula—. Tienes que pagar la cuenta con la moneda de tu país, por favor, paga 54 en moneda china.

— Pues no lo tengo.

— Si no lo tienes, también vale, por favor, paga 640 francos.

— No tengo ni 6 céntimos, por favor ajustad vuestras cuentas, adiós.

Llevo mis libros arriba por el camino ensamblado de la cuesta del Mont-Genevieve.

(Texto original)

我的书店⁸⁶

在巴黎买书最好的地方自然是塞纳河旁的那一带旧书摊，那里，你可以得到最便宜的旧书，你可以得到最难得的版本。而且，最要紧的，你可以得到几百年造成的那种空气。但我买书却不是在那里，因为诶——我不喜欢旧书；第二我的身旁不是常常有钱。

我的书店是在 Rue de Sorbonne 和 Rue Cujas 的口上。它的四周是被一行窄小的架摊包围着。他的内部是黯暗而且霉湿，在那里，新旧的光辉被罩在旧书的灰尘的色彩里。

当我下午从公园或咖啡店回来时，我照例可以看到 S 先生，书店的老板，老远地向我招呼。

“日安，先生！”

S 先生是个人人都想得出来的卖旧书的老板，他是个短小而且萎缩的老人，前额生着皱纹，鼻子尖上架着一副银边的眼镜。他是个俄罗斯人，他说法文就像一个人在背书一样。

“有什么新书没有？”我走在那玻璃上贴着许多黄旧的俄罗斯钢笔画的门。

“新书吗？很多很多。”

他从一个书架上取下一本包着蜡纸的书来：

“乔治桑的 *Petite Fadette*。”

接着他从同一个书架上又取下一本来：

“罗曼罗兰的 *Au—dessus de la Mele*。”

“但是我要新书哩！”我说。

“是的，新书，这都是刚到的。”

⁸⁶ 徐霞村，「巴黎游记」，上海，光华书局，1931：73-78.

“这都是刚到的，但是我要刚出版的。”

“刚出版的吗？有有。可是，如果是我，花同样的价钱，我就宁可买一本 *Classique*。这个年头的作家真是乱七八糟，除了几位 *A-cademiciens*。”

当我所选的书被取下来，被包在一张牛皮纸里时，S 夫人也下楼来了。

S 夫人和 S 先生之间有一种惊人的不调合。S 先生具有一个经营的商人的一切穷酸的程度，但 S 夫人却是大方的，整洁的，从她的贵族的脸上你找不出一点操作的痕迹。每次当我望见他们俩在街上挽臂散步的时候，我总对于这两位神秘的人物的过去生出许多幻想。

“日安，先生，*Notre-Temps* 向你要的稿子作好了没有？”

S 夫人认识我的朋友 F，*Notre-Temps* 杂志的青年编者，她从他那里知道许多关于我的事。

“我不会写法文，怎么能作稿子呢？”

“你太谦恭了，徐先生。F 先生说你的散文很惊人哩。”

S 夫人开始和我谈到中国。她到过上海两次。她时时对我的法兰西朋友们称赞中国人的和气和慷慨。

我看了看我的表。吃晚饭的时候到了，我转向 S 先生。

“今天多少？”

S 先生走到桌子前面，很用心地在一张纸上计算。

“六十四佛郎。”

“你是中国人，”S 夫人装着一种滑稽的严肃说：“你必须用中国钱付账，请你付六十四元吧。”

“我没有中国钱。”

“没有也可以，请你付六百四十佛郎吧。”

“我连六个生丁都没有，请你们算账吧，再见。”

我挟着我的书走上 Mont-Genevieve 的铺道的山坡。

Texto 2.2. Obras de Dai Wangshu

Prosas de Dai Wangshu:

(Traducido al español)

*Mis compañeros de viaje*⁸⁷

—Primera parte de *Viaje a España*.

Para cruzar la frontera desde Francia, además de la marítima, existen otras dos vías: una por el Port-Bou hacia el noreste, y otra, atravesando Irún hacia el noroeste, con más recorrido que la anterior. Pero con esta última se podría pasar por la cuarta ciudad más grande de Francia, Bordeaux [Burdeos], atravesar la “tranquila y bella” Vasconia, visitar la mundialmente conocida catedral de Burgos, pasar por la casa de Cervantes en Valladolid, o quedarse un rato en Ávila de los “caballeros”. Por eso he optado por el camino más largo: la trayectoria vía Irún para cruzar la frontera de España.

A las cinco de la tarde del día veintidós de agosto de mil novecientos treinta y cuatro, con una sencilla mochila, llegué a la estación Gare de Lyon-Perrache, en Lyon. Entré en el vagón, guardé la mochila y me acomodé en el asiento, a punto ya de salir el tren. Me despedí de mi amigo Luo Dagang, que me llevó hasta la estación, tras lo cual empecé a sentir la soledad de la situación. Pero, como llevaba ya tiempo viviendo en el extranjero, pasó lo que suele pasar cuando sales de tierra extranjera para ir a la de otro país. Parece sólo que te trasladas a otro alojamiento turístico, y no me provocó demasiados sentimientos de tristeza. Y aún menos estando tan cerca de un país misterioso y de ensueño. España me espera. Así, pues, los susurros de los pasajeros, el largo silbido del tren, el chirrirar de las ruedas y el grito de mi amigo Da Gang de “Bon voyage”, todo ello se convierte en mis oídos en un *preludio* alegre.

El tren sale de la estación, dejando atrás sombreros agitados y pañuelos en el aire, y con esa imagen desvaneciéndose en la lejanía, me asomo a la ventana, sorprendido de que el viaje sea ya para mí un viejo compañero. El paisaje es como un lienzo que desenrollase un *dibujo* de interminables escenas naturales: árboles entre nubes, praderas verdes, inmensas tierras de labor, todo pasa rápido ante mis ojos, aunque no presto especial atención a nada. Mis pensamientos

⁸⁷ Dai, Wangshu, *Antología de Dai Wangshu, Colección de prosas*, Pekín, Editorial de los jóvenes de China, 1999b: 4-9.

se hallan más allá, de manera que, aun habiendo pasado dos estaciones, yo seguía mirando por la ventana, absorto, hasta que un extraño sonido me sustrajo a la imaginación.

Entre los sonidos estruendosos del coche, parece que llora y gime un bebé, pero son los lloriqueos de una dama, dirigidos hacia mis pies; acto seguido, algo me pisa. Me doy la vuelta y me asombra ver cuatro caritas sonrientes. Miro hacia abajo: es un perrito de color amarillo. Me separo de la ventana y, confundido, vuelvo al asiento.

“¿Le han asustado, señor?”, dice un hombre de edad madura sentado a mi lado. Y en seguida me empieza a hablar como si fuésemos viejos conocidos: “Estábamos paseando por la orilla del río y en un puesto de mascotas compramos este pequeñín, del que mi mujer se había encaprichado. ¡Una manía de mi mujer! ¿A que es mono? Bueno, a decir verdad, yo prefiero los gatos. ¡Ah, el gato! Sólo tiene dos semanas este cachorrillo. Le hemos comprado leche”. Echó una mirada hacia la mujer que había a su lado y me preguntó: “Diga, señor, si no es *buscarle tres pies al gato*” — “No corras, chuchó, wuah wuah, ¡no grites!” — “Ah, ¿le ha ensuciado los zapatos, señor?”.

“No, señor, no se preocupe”, dije yo: “Es muy adorable este pequeñito”.

“¿Verdad que sí? A todo el mundo le encanta”. La mujer sentada a su lado intervino: “Hace que la gente como yo no se sienta sola”.

Efectivamente, aleja la soledad. Este pequeñuelo tiene un ladrido estridente que retumba en todo el vagón y penetra en mis oídos como la punta de una aguja.

En ese mismo momento la pareja empezó a preparar la leche para el perrito y la conversación se suspendió. Aproveché la ocasión para observar a mis compañeros de viaje.

El señor sentado a mi lado aparentaba unos treinta y cinco o treinta y seis años, conservaba un poco de barba y las gruesas mejillas le brillaban rubicundas, como las de alguien que acaba de beber alcohol; tenía algunas arrugas en la frente, pero un brillo en los ojos le daba un aspecto juvenil. Vestía pantalones a rayas y se había quitado el abrigo a causa del calor que hacía dentro del coche, lo que nos permitía ver una camisa blanca de seda de la marca Lacoste. Por su acento, debía de ser de la zona entre Marsella y Toulon (Tolón). Su forma de hablar y su comportamiento evidenciaban que posiblemente era un rentista, perteneciente a la pequeña burguesía francesa. Su esposa se sentaba a su derecha. Parecía tener unos treinta años, con el

pelo, originalmente castaño, teñido de rubio, y unos grandes ojos marrones. Las pestañas estaban pintadas con rímel negro y sus mejillas cubiertas de colorete, mientras que las uñas mostraban un rojo intenso. La camisa era de color amarillo girasol y los zapatos de piel de cocodrilo. Cuando más joven debió de ser una verdadera belleza, y por eso, aunque ya estaba engordando, no olvidaba arreglarse y ponerse guapa. Todavía tenía una característica que delataba su pasado: la delicadeza de sus piernas. Cubiertas con medias marrones, dibujaban una elegante silueta.

El hombre gordo sentado frente a mí aparentaba tener unos cuarenta años, y con sus mejillas sonrosadas y recién afeitado, lucía una gran sonrisa. Se había quitado el abrigo y usaba un papel de periódico como abanico. Al lado de su pie reposaba una botella de vino a medio tomar, la cual había empezado ya a hacer su efecto, a juzgar por su animoso estado. Supuse que regentaba una tienda (más tarde supe que era comerciante de alcohol). La delgadez de sus labios sugería que era una persona con facilidad de palabra. A lo mejor no había llegado aún el momento, pero yo temía que cuando empezase a hablar no iba a parar.

A su lado se sentaba una mujer que, arrinconada en una esquina, parecía intentar pasar desapercibida; sin mucho éxito, porque, con su pose asustadiza, conseguía precisamente el efecto contrario. Debía de tener unos veinte años, y no era fea, aunque vestía toda de negro. Se quedaba ausente a intervalos. Sus ojos rojos e hinchados apuntaban a que podría haber estado llorando. Tenía la vista fija en un punto, y su ligero equipaje delataba un viaje de corta distancia. No tardaría en llegar a su destino, para bien o para mal.

Después de echar una mirada fugaz a todos sus compañeros de viaje, la señora a mi lado había empezado a darle la leche al perrito, abrazándolo en su regazo.

“¡Mira qué simpático!”, se decía aparentemente a sí misma. Echó un vistazo al perrito, que de momento se mostraba tranquilo y no ladraba.

“Pues es de la raza ‘Cindy’”, empezó a decir el señor gordo enfrente de mí. “Ahora lo veis muy tranquilo, pero en unos meses va a convertirse en un perro malvado, torvo. Ya veréis, dentro de dieciséis o diecisiete meses. Por cierto, ¿vivís en el campo? Me refiero a alguna zona a la que no puedan acceder fácilmente las patrullas de la policía”.

“¿Por qué?”, preguntó el matrimonio al unísono.

“¿Por qué? ¿Por qué? Porque ese perro es de la raza ‘Cindy’, la raza más solicitada para vigilar la casa. ¿No lo sabíais? Crecerá rápidamente y se pondrá muy alto, y sus orejas colgarán muy largas. Será muy fiero. Podréis dormir toda la noche con total tranquilidad mientras él guarda la entrada de la casa.”

“¡Ah!”, gritó la señora, e inmediatamente dejó el perrito en el regazo de su marido.

“¿Por qué, señora?”, se sorprendió el hombre gordo: “¿No le parece bien dormir sin preocupaciones? Esta raza ‘Cindy’ son unos guardianes formidables”.

“No quiero un perro guardián. Vivimos en el centro de la ciudad, no necesitamos vigilancia nocturna. Lo que necesito es un perrito para divertirme, al que pueda sacar de paseo y que me haga compañía”. Así respondió la señora, que en seguida fue a quejarse a su marido: “¿Cómo te has podido equivocar así? ¿No te tengo dicho repetidamente que quería un perrito de compañía?”.

“¿Qué sabía yo?”, respondió el marido como una víctima. Y siguió diciendo: “Todo se debe a tu error, al no haber preguntado al vendedor en la tienda; además, estaba muy cerca la hora de salida del tren. Tú fuiste quien decidió comprarlo, yo sólo me encargué del pago”. Luego dijo al señor gordo: “A decir verdad no me gusta el perro... Yo prefiero los gatos. Sé un poco sobre gatos: Siamés, Angora... pero en lo que respecta a perros no sé nada de nada ¡Qué puedo hacer!”. Y alzó los hombros en silencio.

“Ah, señora, ya entiendo. Prefiere los perros de tamaño pequeño”, dijo el señor gordo, que por momentos se volvió más pedante, presumiendo de sus conocimientos de las razas de perros: “Pero los perros pequeños también se dividen en varias categorías: “Dandie-dinmont, King Charles, Skye-terrier, Pekinois, loulou, Biehon de malt, Japonais, Bouledogue, teerier anglais a poils durs, y otras razas. Así, pues, ¿qué aspecto tendría el perrito que le gustaría? ¿De cuerpo recto y cuadrado como cortado con cuchillo, o del otro tipo de pelo largo hasta cubrir la cara y tocar el suelo?”.

“No sé, sería de la raza con la cabeza grande, la cara arrugada, el cuerpo gordo: parecido a un cerdito. Hace mucho, en la misma calle en que vivo yo, un vecino tenía uno en su casa, anda como un tonto, es gracioso”.

“¡Aaaah! Esa es raza Bouledogue, y los hay en tamaño pequeño y en tamaño grande. Personalmente no me gustan mucho, por su aspecto idiota. Prefiero más bien el King Charles o el Japonais”. Entonces se volvió hacia mí y dijo: “Y usted, señor, ¿es japonés?”.

“No”, digo yo: “chino”.

“¡Vale!” Y continuó su discurso: “Efectivamente, no esta mal el Pékinois, mi cuñado ha tenido uno. Esa raza ha salido de vuestro país, ¿no?”.

Le respondí de modo ambiguo, porque no quería seguir la conversación, y saqué de la mochila *Diario de viaje* de Th. Gautier para leer. El señor gordo no siguió hablando, sino que agarró la botella de vino que tenía al lado del pie para bebérsela toda. Mientras tanto se oía la discusión entre el matrimonio.

Casi son las nueve. Voy al coche restaurante para cenar. Después de comer bien, y un poco bebido, vuelvo a nuestro coche. En él sólo queda el señor gordo, que está comiendo un bocadillo de carne y bebiendo vino. Habían bajado del tren el matrimonio y la señora vestida de negro. Pregunto al señor gordo cuál será la siguiente parada, y me responde que Bordeaux [Burdeos]. Entonces decidimos cerrar la puerta del coche, bajar las cortinas y apagar la luz. Cada uno de nosotros ocupa un asiento entero para dormir, evitando que otros pasajeros entren a molestarnos y así poder dormir tranquilamente. En unos diez minutos se empezaron a escuchar los ronquidos del señor gordo.

En el no.1 del vol. 4 de *Nueva China*.

Día 10 de enero de 1936.

(Texto original)

我的旅伴⁸⁸

——西班牙旅行记之一

从法国入西班牙境，海道除外，通常总取两条道路：一条是经东北的蒲港(Port-Bou)，一条是经西北的伊隆(Irún)。从里昂出发，比较是经由蒲港的那条路近一点，可是，因为可以经过法国第四大城鲍尔陀(Bordeaux)，可以穿过“平静而美丽”的伐斯各尼亚(Vasconia)，可以到蒲尔哥斯(Burgos)去瞻览世界闻名的大伽蓝，可以到伐略道里兹(Valladolid)去寻访赛尔房德思(Cervantes)的故居，可以在“绅士的”阿维拉(Avila)小作勾留，我便舍近而求远，取了从伊隆入西班牙境的那条路程。

一九三四年八月二十二日下午五时，带着简单的行囊，我到了里昂的贝拉式车站。择定了车厢，安放好了行李，坐定了位子之后，开车的时候便很近了。送行的只有友人罗大刚一人，颇有点冷清清的气象，可是久居异乡，随遇而安，离开这一个国土而到那一个国土，也就像迁一家旅舍一样，并不使我起什么怅惘之思，而况在我前面还有一个在我梦想中已变成那样神秘的西班牙在等待着我。因此，旅客们的喧骚声，开车的哨子声，汽笛声，车轮徐徐的转动声，大刚的清爽的 Bon voyage 声，在我听来便好像是一阕快乐的前奏曲了。

火车已开出站了，扬起的帽子，挥动的素巾，都已消隐在远处了。我还是凭着车窗望着，惊讶着自己又在这永远伴着我的旅途上了。车窗外的风景转着圈子，展开去，像是一轴无尽的山水长卷：苍茫的云树，青翠的牧场，起伏的山峦，绵亘的耕地，这些都在我眼前飘忽过去，但并没有引起我的注意。我的心神是在更远的地方。这样地，一个小站，两个小站过去了，而我却还在窗前伫立着，出着神，一直到一个奇怪的声音把我从梦想中拉出来。

一个奇怪的声音在我的车厢中响着，好像是婴孩的啼声，又好像是妇女的哭声。它从我的脚边发出来；接着，又有什么东西踏在我脚上。我惊奇地回头过去：四张微笑

⁸⁸ 戴望舒，《戴望舒全集 散文卷》，北京，中国青年出版社，1999b: 4-9.

着的脸儿。我向我的脚边望去：一只黄色的小狗。于是我离开了窗口，茫然地在座位上坐了下去。

“这使你惊奇吗，先生？”坐在我旁边的一位中年人说，接着便像--个很熟的朋友似的溜溜地对我说起来：“我们在河沿上鸟铺前经过，于是这个小东西就使我女人看了中意了。女人的怪癖！你说它可爱吗，这头小狗？我呢，我还是喜欢猫。哦，猫！它只有两个礼拜呢，这小东西。我们还为它买了牛奶。”他向坐在他旁边的妻子看了一眼，“你说，先生，这可不是自讨麻烦吗？——嘟嘟，别那么乱嚷乱跑！——它可弄脏了你的鞋子吗，先生？”

“没有，先生，”我说，“倒是很好玩的呢，这只小狗。”

“可不是吗？我说人人见了它会欢喜的，”我隔座的女人说，“而且人们会觉得不寂寞一点。”

是的，不寂寞。这头小小的生物用它的尖锐的唤声充满了这在辘辘的车轮声中摇荡里的小小的车厢，像利刃一般地刺到我耳中。

这时，这一对夫妇忙着照顾他们新买来的小狗，给它预备牛奶，我们刚才开始的对话，便因而中止了。趁着这个机会，我便去观察一下我的旅伴们。

坐在我旁边的中年人大约有三十五六岁，养着一撮小胡子，胖胖的脸儿发着红光，好像刚喝过了酒，额上有几条皱纹。眼睛却炯炯有光。像个少年人，灰色条纹的裤子。上衣因为车厢中闷热已脱去了，露出了白色短袖的 Lacoste 式丝衬衫。从他的音调中，可以听出他是马赛人或鄙隆一带的人。他的言语服饰举止，都显露出他是个小 rentier。个十足的法国小资产阶级者。坐在他右手的他的妻子，看上去有三十岁光景。染成金黄色的棕色的头发，栗色的大眼睛。上了黑膏的睫毛，敷着发黄色的胭脂的颊儿，染成红色的指甲。葵黄色的衫子，鳄鱼皮的鞋子。在年轻的时候。她一定曾经美丽过。所以就是现在已经发胖起来。衰老下去，她还没有忘记了她的爱装饰的老习惯。依然还保持着她的往日的是她的腿胫。在栗色的丝袜下，它们描着圆润的轮廓。

坐在我对面的胖子有四十多岁，脸儿很红润，胡须剃得光光的，满面笑容。他在把上衣脱去了，使劲地用一份报纸当扇子挥摇着。在他的脚边，放着一瓶酒。只剩了大

半瓶，大约在上车后已喝过了。他头上的搁篮上，又是两瓶酒。我想他之所以能够这样白白胖胖欣然自得，大概就是这种葡萄酒的作用。从他的神气看来，我猜想是开铺子的(后来知道他是做酒生意的)。薄薄的嘴唇证明他是一个好说话的人，可是自从我离开窗口以后，我还没有听到他说过话。大约还没有到时候。恐怕一开口就不会停。

坐在这位胖先生旁边，缩在一隅，好像想避开别人的注意而反引起别人的注意似的，是一个不算难看的二十来岁的女人。穿着黑色的衣衫，老在那儿发呆，好像流过眼泪的有点红肿的眼睛，老是望着一个地方。她也没有带什么行李，大约只作一个短程的旅行。不久就要下车的。

在我把我的同车厢中的人观察了一遍之后，那位有点发胖的太太已经把她的小狗喂过了牛乳，抱在膝上了。

“你瞧它多乖!”她向那现在已不呜呜地叫唤的小狗望了一眼，好像对自己又好像对别人地说。

“呃，这是‘新地’种，”坐在我对面的胖先生开始发言了，“你别瞧它现在那么安静，以后它脾气就会坏的，变得很凶。你们将来瞧着吧，在十六七个月之后。呃，你们住在乡下吗?我的意思是说，你们住在巡警之力所不及的僻静的地方吗?”

“为什么?”两夫妇同声说。

“为什么?为什么?为了这是‘新地’种，是看家的好狗。难道你们不知道吗?它会很快地长大起来，长得高高的，它的耳朵，也渐渐地会拖得更长，垂下去。它会变得很凶猛。在夜里，你们把它放在门口，你们便可以敞开了大门高枕无忧地睡觉。”

“啊!”那妇人喊了一声，把那只小狗一下放在她丈夫的膝上。

“为什么，太太?”那胖子说，“能够高枕无忧，这还不好吗?而且‘新地’种是很不错的。”

“我不要这个。我们住在城里很热闹的街上，我们用不到一头守夜狗，我所要的是一只好玩的小狗，一只可以在出去散步时随手牵着的小狗，一只会使人感到不大寂寞

一点的小狗。”那女人回答，接着就去埋怨她的丈夫了：“你为什么会这样糊涂！我不是已对你说过好多次了吗，我要买一头小狗玩玩？”

“我知道什么呢？”那丈夫像一个牺牲者似的回答，“这都是你自己不好，也不问一问伙计，而且那时离开车的时间又很近了。是你自己指定了买的，我只不过付钱罢了。”接着对那胖先生说，“我根本就不喜欢狗。对于狗这一门，我是完全外行。我还是喜欢猫。关广猫，我还懂得一点。暹罗种，昂高拉种；狗呢。我点也不在行。有什么办法呢！”他管了一耸肩，不说下去了。

“啊。人太，我懂了。你所要的是那种小种狗。”那胖先生说，接着他更卖弄出；他的关于狗种的渊博的知识来：“可是小种狗也有许多种。Dandie-dinmont, King Charles, Skye-terrier, Pekinois, loulou, Biehon de malt, Japonais, Bouledogue, teerier anglais a poils durs。以及其他等等，说也说不清楚。你所要的是哪种样子的呢？像用刀切出来的方方正正的那种小狗呢，还是长长的毛一直披到地上：又遮住了脸儿的那一种？”

“不是，是那种头很大，脸上起皱，身体很胖的有点儿像小猪的那种。以前我们街上有一家人家就养了这样一只，一副蠢劲儿，怪好玩的。”

“啊啊！那叫 Bouledogue，有小种的，也有大种的。我个人不大喜欢它，止就因为它那副蠢劲儿，我个人倒喜欢 King Charles 或是 Japonais，”说到这里，他转过脸来对我说：“呃，先生，你是日本人吗？”

“不，”我说。“中国人。”

“啊！”他接下去说，“其实 Pekinois 也不错，我的妹夫就养着一条。这种狗是出产在你们国里的，是吗？”

我含糊地答应了他一声，怕他再和我说下去，便拿出了小提箱中的高蒂艾(Th. Gautier)的《西班牙旅行记》来翻看。可是那位胖先生倒并没有说下去，却拿起了放在脚边的酒瓶倾瓶来喝。同时，在那一对夫妻之间，便你一句我一句地争论起来了。

快九点钟了。我到餐车中去吃饭。在吃得醺醺然地回来的时候，车厢中只剩了胖先生一个人在那儿吃夹肉面包喝葡萄酒。买狗的夫妇和黑衣的少妇都已下车去了。我问胖先生是到哪里去的。他回答我是鲍尔陀。我们于是商量定，关上了车厢的门，放下窗

幔，熄了灯，各占一张长椅而卧，免得上车来的人占据了我们的座位，使我们不得安睡。商量既定，我们便都挺直了身子躺在长椅上。不到十几分钟，我便听到胖先生的呼呼的鼾声了。

载《新中华》第四卷第一期，一九三六年一月十日

(Traducido al español)

Los ferrocarriles españoles
—Cuarta parte de *Viaje a España*.

En el no. 4 del vol. 6 de *Nueva china*.

Día 10 de enero de 1936.

En la senda verdosa encuadra el campo
el *desconocido huésped hierro* de paso;
Un abrazo químico está acabando con la colecta
de las pomáceas sembradas durante la aurora.

Cito los versos del gran poeta ruso Yesenin. Al contemplar los campos de los pueblos tranquilos de Rusia, conquistados por los ferrocarriles, devorados por la civilización contemporánea, por ese «desconocido huésped hierro», el “último poeta pastoril ruso” idealizaba la antigua y verde Rusia, cantando su naturaleza de ensueño. Finalmente, no se resistió a cantar una elegía decepcionada de su país y de una realidad rural que desaparecía.

En comparación con Rusia, donde sopla la nieve y vuelan nubes melancólicas, las tierras españolas despiertan emoción poética. En España, todo invita a la ensoñación. Todo conduce a la añoranza del pasado; un río, una piedra, un árbol, una flor, un castillo en la cima de la montaña, el ganado vacuno y las cabras... en contemplación tranquila; tu pensamiento volará hacia un lugar lejano de la antigüedad. España te altera la percepción de las cosas. Parece que has entrado en el interior de la poesía clásica.

Por estado soñador, me esto refiero al mundo interior de la poesía fresca y pastoril, que aísla de la civilización contemporánea. Dejamos a un lado a Whitman o a Émile Verhaeren, al himno a las máquinas y a la vida moderna. Nosotros, nosotros preferimos sumergirnos en el sueño nostálgico del pasado. ¿Quieres contemplar la España anterior a la llegada del “desconocido huésped de hierro”? En los *Cuentos de la Alhambra* (1832), Washington Irving apuntó una escena fragmentaria en su viaje de Sevilla a Granada:

Nos tuvimos un momento al lado de las ruinas de un viejo castillo moro... (...) Un pintoresco puente enlaza las dos orillas del riachuelo, y en uno de sus extremos se encuentra el antiguo molino moro del castillo, protegido por una torre de piedra amarilla; una red de pescador colgaba del muro puesta a secar y, cerca del río, estaba su barca. Un grupo de labriegas pintorescamente vestidas se reflejaba en la apacible corriente, al

atravesar el arco del puente. El conjunto constituía un sugestivo paisaje digno de ser reflejado por un artista (original de Irving en 1832 recopilado en 1981: 9-10; comparado con la versión en chino de Lin Shu, 2018: 6).

Este paisaje misterioso y encantado, hace que el visitante no quiera volver a casa; y, en la *Biblia en España* (1843) de George Borrow, vemos otra cara de España, de la Llanura de la Castilla majestuosa e inmensa:

Entramos en una planicie (de la vieja Castilla) arenosa, salpicada de pinos enanos; el camino era poco más que un sendero, y conforme avanzamos, los árboles fueron espesándose hasta formar un bosque, que se extendía unas dos leguas, con espacios claros, donde pastaban rebaños de cabras y ovejas; las cencerillas que llevaban colgadas del cuello sonaban con un tintineo apagado y monótono. El sol estaba empezando a salir, pero la mañana era triste y nublada, y esto, unido al desolado aspecto de la comarca, causada en mi ánimo una impresión desagradable. Eché pie a tierra y anduve un poco, trabando conversación con el viejo. Al parecer, no sabía hablar más que de «los ladrones» y de las atrocidades que tenía por costumbre cometer en los mismo sitios por donde íbamos pasando. Las historias que contaba eran, en verdad, horribles, y por no oírlas, monté de nuevo y me adelanté un buen trecho (De George Borrow en 1843, traducido en castellano, ver Borrow, Azaña, 1921:73)⁸⁹.

Basándose en el trasfondo de este tipo de imagen, Azorín piensa cómo la civilización contemporánea está expuesta al horror y la desfiguración con la aparición del *desconocido huésped hierro*. Piensa cómo la nueva maquinaria está destruyendo el acuerdo tácito y la relación familiar entre la sierra, la tierra y el cielo, rompiendo así la atmósfera armónica entre los seres humanos y la naturaleza. Ama al viejo país de España, con una profunda preocupación, contando las cosas del pasado. En su libro *Castilla*, reduce con viveza la historia de España a tres etapas —siglo XVI, XIX y la moderna— que desarrollaremos a continuación:

Allá en los confines del horizonte, aquellas lomas que destacan sobre el cielo diáfano, han sido como cortadas con un cuchillo. Los rasga una honda y recta hendidura; por esa hendidura, sobre el suelo, se ven dos largas y brillantes barras de hierro que cruzan una junto a otra, paralelas, toda la campiña. De pronto aparece en el costado de las lomas una manchita negra: se mueve, adelanta rápidamente, va dejando en el cielo un largo manchón de humo. Ya avanza por la vaga. Ahora vemos un extraño carro de hierro con una chimenea que arroja una espesa humareda, y detrás de él una hilera de cajones negros con ventanitas; por las ventanitas se divisan muchas caras de hombres y mujeres. Todas las mañanas surge en la lejanía este negro carro con sus negros cajones, despiden penachos de humo, lanza agudos silbidos, corre vertiginosamente y se mete en uno de los arrabales de la ciudad (cita traducida en chino de *Una ciudad y un balcón* recopilado CAS: 67).

⁸⁹ Según *Diario* de Dai, no ha indicado la página exacta de la cita en *La Biblia en España* de Borrow ni el nombre del traductor de este párrafo en chino, localizamos en la versión castellana de Borrow con palabra clave «planicie», «la vieja Castilla» y «Rusia», sin poder encontrar el párrafo correspondiente de la original y sería muy posible que lo había traducido Dai con bastante añadidura o abstracción (Dai, 1999b: 23-24).

La postura de Azorín frente a la aparición los ferrocarriles en la vieja España, mostrada en sus cuadros de costumbres, ya la hemos podido observar.

Efectivamente, hemos visto que, los humos espesos dejan en la negrura al paisaje espléndido al amanecer, y el estridente sonido del tren perturba el sosiego. Asimismo, el monótono raíl destruyó la blanda o recta silueta de las sierras, y los españoles lo contemplaban con lástima. Todo en España, desde la escarpada cadena de los Pirineos hasta la denominada «defensa ante la invasión del extranjero» que huele el aceite de las frituras, era una muralla que defendía la irrupción de lo foráneo. Por eso, con la aparición del «desconocido huésped de hierro», el trayecto de Barcelona a Mataró fue construido en 1848, y el recorrido Madrid-Aranjuez finalizó cuatro años después, en 1851. El proceso de construcción de los ferrocarriles, había sufrido unas cuantas dificultades y complicaciones.

En 1830, los españoles empezaron a conocer los ferrocarriles. Marcelino Calero publicó en ese mismo año su libro impreso en Inglaterra, en el que detallaba el plan de construir una línea de ferrocarril desde Jerez hasta el Puerto de Santa María. Adjunto en el apéndice del plan, incluyó un mapa y un dibujo, «hízolo con la pluma don Ramón César de Condi»⁹⁰. «El dibujante ha representado un pedazo de mar y un alto terreno en la costa. En el mar se ve un vapor con una alta y delgada chimenea: allá arriba, en la costa, se divisa, en el fondo, una fábrica que lanza negros penachos por sus humeros, y luego, acercándose al borde del acantilado, aparece una extraña serie de carruajes»⁹¹. Este dibujo un poco infantil, al menos cumplió la misión de mostrar a los españoles el concepto del tren. «No tuvo realización el proyecto de don Marcelino»⁹², nos no extrañamos por el fracaso; y, entre las personas que las cosas anhelaban la llegada de la modernidad, el tren estaba en el centro de sus conversaciones.

Siete años después, en 1837, «Guillermo Lobé realizó un viaje de Cuba a los Estados Unidos; de los Estados Unidos pasó a Europa. En 1839, Lobé publicó en Nueva York su libro *Cartas a mis hijos durante un viaje a los Estados Unidos, Francia e Inglaterra*. Lobé estudió los ferrocarriles en los Estados Unidos; luego, en Europa».⁹³ En su carta, habla de los caminos de hierro con frecuencia. Esperó cubrir toda la España de ferrocarriles, aunque este deseo no

⁹⁰ Con este párrafo sobre Marcelino Calero y su obra, Dai está parafraseando «El primer ferrocarril castellano», ensayo de Azorín recopilado en *Castilla* (CAS: 24).

⁹¹ Cita traducida de «El primer ferrocarril castellano» de Azorín, Dai realizó la traducción literal del español al chino (CAS: 25);

⁹² Cita traducida de «El primer ferrocarril castellano» de Azorín (CAS: 25);

⁹³ Cita traducida de «El primer ferrocarril castellano» de Azorín (CAS: 23);

fue realizado. «Publicó Mesonero Romanos sus *Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica*, en 1841; al año siguiente aparecía el segundo volumen de los *Viajes de Fray Gerundio*. Más detenida y sistemáticamente habla Lafuente que Mesonero de los ferrocarriles»⁹⁴. Los dos últimos autores de diario de viaje son inánimes en la Poética de los viajes en tren (este punto no se lo podemos aclarar muy bien a los lectores chinos). «Describe Mesonero la poesía de los caminos de hierro en sus diversas fases, ya de día, ya durante la noche. (...) Magnífico y sorprendente cuadro – escribe –; mil veces aún más interesante y más poético cuando se presencia en horas avanzadas de una noche oscura»⁹⁵.

«En la sesión del 14 de marzo de 1842 – se discutió en el senado la construcción de un camino ordinario de Pamplona, por el valle del Baztán, a Francia. Se opuso a ello un senador [...]. Mi opinión constante – exponía González Castejón – ha sido que nunca, por ningún estilo, debían allanarse los Pirineos; antes por el contrario, otros Pirineos encima son los que conviene poner»⁹⁶.

«En 1844, el célebre matemático don Mariano Vallejo publicó un libro titulado *Nueva construcción de hierro*»⁹⁷. Este matemático fue un ecléctico. Su deseo de viajar, deseaba una forma de facilitar el viaje y el transporte, pero, al mismo tiempo, a no quería la contaminación de los humos negros en la primavera de España, no quería que el silbato de vapor estridente rompiera la serenidad del campo. El señor Vallejo todavía abogó por el empleo de las *bestias de carga* para arrastrar los carruajes, que se eternizaban en los ferrocarriles. Pero, este plan tampoco fue adaptado.

Desde 1845, el plan de la construcción de los ferrocarriles españoles estaba cristalizando. «El 30 de Mayo de 1845 *El heraldo* – diario de Madrid – publicaba la siguiente noticia en su sección *Gacetillas de la Capital*: ‘Ha llegado á esta corte, procedente de Inglaterra, Sir J. Walmsley, uno de los directores de la empresa del camino de hierro de Ávila á León y Madrid’»⁹⁸. «La misma *Gaceta* publicada el 22 de Junio de 1845 esta nota entre las *Noticias Nacionales* esta nota entre las Noticias Nacionales: ‘Valladolid, 15 de Junio de 1845. Han pasado por esta ciudad, con dirección á esa corte, cinco ingenieros ingleses encargados de

⁹⁴ Cita traducida del ensayo «Los ferrocarriles» de Azorín (CAS: 9);

⁹⁵ Cita traducida del ensayo «Los ferrocarriles» de Azorín (CAS: 16);

⁹⁶ Cita traducida del ensayo «El primer ferrocarril castellano» de Azorín (CAS: 31-32).

⁹⁷ Cita traducida del ensayo «El primer ferrocarril castellano» de Azorín (CAS: 24);

⁹⁸ Cita traducida del ensayo «El primer ferrocarril castellano» de Azorín (CAS: 26);

trazar el ferrocarril de Bilbao á Madrid'»⁹⁹. «Al mes siguiente, en Julio, *El heraldo* del 3 publicaba en primera plana un artículo dedicado al camino de hierro de Francia á Madrid; (...) Una comisión de ingenieros ingleses, presidida por Mackenzie, ha trazado el proyecto de la línea y ha hecho los estudios preparatorios para su construcción»¹⁰⁰. «El 18 de septiembre la *Gaceta* publicaba una noticia en que se decía: 'Ha llegado á esta corte el Sr. D. Carlos Brumell, C. E. con una parte de los señores ingenieros pertenecientes á la Compañía del camino real de hierro del Norte de España'»¹⁰¹. Después, este tipo de noticias se publicaban sin cesar, pero la realización de los proyectos necesitaba más años, un mínimo de diez, quince, veinte años. El camino ferroviario construido en 1848 entre Barcelona y Mataró y el otro camino construido en 1851 entre Madrid y Aranjuez, fueron en parte realizados por la curiosidad del progreso.

Por lo que hemos observado, cuánto tratamiento frío ha recibido este *desconocido huésped de hierro*, cuánta resistencia intransigente en España. Los españoles *salvajes* preferían encerrarse en su caserón con jardín (desde luego, España es un jardín enorme), silenciosamente, viendo abrirse y marchitarse sus flores, viendo el patrimonio que dejaron las manos de sus antepasados, iban aplicando colores del paso del tiempo. Así, a cualquier huésped que interrumpía, le tenían un odio oculto.

Ahora, frente a mis ojos, esta vía de tren que conecta la frontera España-Francia para llegar a Madrid, ¿cuándo se lo realizó? De momento no tengo documentos de referencia a mano. Hasta lo que sé, «no se construyó entonces el camino de hierro que había que unir á España con el resto de Europa. Hasta 1860 no estuvo terminada la línea de Francia á Madrid. En 1859 escribía don Arturo Marcoartú un estudio sobre el estado de la línea. Destinado estaba este trabajo al *Almanaque político literario* de 'La Iberia' para el año bisiesto de 1860. (...) A fines de 1895 tenía la Compañía del Norte 650 kilómetros en construcción; 73 sin construir»¹⁰².

Frente de mí, dos ferrocarriles paralelos hacen brillar sus hierros al amanecer bajo la luz del sol, extendiéndose y desapareciendo en la lejanía. A día de hoy, los españoles no rechazan el *desconocido huésped hierro*. El huésped cruzó las cordilleras de España, corrió por las inmensas planicies, travesando arroyos de corriente serena, ríos transparentes; el huésped encapotó la niebla del día y de la noche, filtrándose por las agujas de los pinos, las hojas de los

⁹⁹ Cita traducida de «El primer ferrocarril castellano» de Azorín (CAS: 27);

¹⁰⁰ Cita traducida de «El primer ferrocarril castellano» de Azorín (CAS: 29-30);

¹⁰¹ Cita traducida de «El primer ferrocarril castellano» de Azorín (CAS: 30).

¹⁰² Cita traducida de «El primer ferrocarril castellano» de Azorín (CAS: 33).

álamos, las flores de naranjo; el huésped expulsó humos de una negrura espesa, chifló el silbato y los sonidos estridentes de las ruedas, a diario, golpeando en todo el territorio de España. Los españoles ensimismados, ¿habéis sentido una ligera tristeza? ¿Os habéis sentido un poco preocupado y decepcionados?

Y yo soy un peregrino de un viejo país de Oriente. Voy acompañando con este «desconocido huésped de hierro». Mi corazón está lleno del incienso de la piedad. He peregrinado hasta la tierra de mi sueño. Gente española bárbara, tierra española bárbara, no sintáis reservas hacia mí. Yo he venido humilde, cuidadoso, silencioso, solamente de paso por vuestra tierra. Compartiré un poco vuestro sol, vuestro sueño, vuestra preocupación y lamentación.

(Texto original)

西班牙的铁路

——西班牙旅行记之四

田野底青色小径上
铁的主客就要经过，
一又铁啊行将收尽
晨曦所播下的禾黍。

这是俄罗斯现代大诗人叶赛宁的诗句。当看见了俄罗斯的恬静的乡村一天天地被铁路所侵略，并被这个“铁的生客”所带来的近代文明所摧毁的时候，这位憧憬着古旧的、青色的俄罗斯，歌咏着猫、鸡、马、牛，以及整个梦境一般美丽的自然界的，俄罗斯的“最后的田园诗人”，便不禁发出这绝望的哀歌来，而终于和他的古旧的俄罗斯同归于尽。

和那吹着冰雪的风，飘着忧郁的云的俄罗斯比起来，西班牙的土地是更饶于诗情一点。在那里，一切都邀人入梦，催人怀古：一溪一石，一树一花，山头碉堡，风际牛羊…当你静静地观察着的时候。你的神思便会飞越到一个更迢遥更幽古的地方去，而感到自己走到了一种恍惚一般的状态之中去，走到了那些古诗人的诗境中去。

这种恍惚。这种清丽的或雄伟的诗境，是和近代文明绝缘的。让魏特曼或凡尔哈仑去歌颂机械和近代生活吧，我们呢，我们宁可让自己沉浸在往昔的梦里。你要看一看在“铁的生客”未来到以前的西班牙吗？在《大食故宫余载》(一八三二)中，华盛顿·欧文这样地记着他从塞维拉到格腊拿达途中的风景的一个片断：

…见旧堡，遂徘徊于堡中久之。……堡踞小山，山跌瓜低拉河萦绕如带，河身非广，潺潺作声，绕堡而逝。山花覆水，红鲜欲滴。绿阴中间出石榴佛手之树，夜莺嚶鸣其间，柔婉动听。去堡不远，有小桥跨河而渡；激流触石，直犯水礁。礁房环以黄石，那当日堡人用以屑面者。渔膝巨网，晒堵黄石之墉；小舟横陈，即隐绿阴之下。村妇衣红衣过桥，倒影入水作绛色，渡过绿漪而没。等流连景光，恨不能画……(据林纾译文)

这是幽蓊的风光，使人流连忘返的；而在乔治·鲍罗的《圣经在西班牙》(一八四三)中，我们又可以看到加斯谛尔平原的雄警壮阔的姿态：

这天酷热异常，于是我们便缓缓地在旧加斯谛尔的平原上取道前进。说起西班牙，旷阔和宏壮是总要联想起的：它的山岳是雄伟的，而它的平原也雄伟不少逊；它舒展出去，块堪无垠，但却也并不坦坦荡荡，满目荒芜，像俄罗斯的草原那样。崎岖烧垦的土地触目皆是：这里是寒泉所冲泻成的深润和幽壑；那里是一个嶙峋而荒蛮的培塿，而在它的顶上，显出了一个寂寥的孤村。欢欣快乐的成分很少，而忧郁的成分却很多。我们偶然可以有艺有几个孤独的老农，在田野间操作那是没有分界的田野，不拆橡树、榆树或槐树为何物；只有悒郁而悲凉的松树，在那里炫耀着它的金字塔一般的形式，两绿草也是找不到的。这些地域中的旅人是谁呢？大部分是驴夫。以及也们的一长列一长列系着单调地响着的铃子的驴子。……

在这样的背景上，你想吧，近代文明会呈显着怎样的丑陋和不调和，而“铁的生客”的出现，又会怎样地破坏了那古旧的山川天地之间相互的默契和熟稔，怎样地破坏了人和自然界之间的融和的氛围气！那爱着古旧的西班牙，带着一种深深的怅惘数说着它的一切往昔的事物的阿索林，在他的那本百读不厌的小书《加斯谛拉》中，把西班牙的历史缩成了三幅动人的画图——十六世纪的、十九世纪的和现代的，现在，我们展开这最后一幅画图来吧：

……那边、在地平线的零头，那些映现在澄澈的天宇上的山岗，好像已经被一把刀所砍断了。一道深深的挺直的罅隙穿过了它们；从这罅隙间，在地上，两条又长又光亮的平行的铁条穿了出来，节节地越过了整个原野。立刻，在那些山岗的断处，显现出了一个小黑点：它动着，急骤地前进，一边在天上遗留下一长条的烟。它已来到平原上了。现在，我们看见一个奇特的铁车和它的喷出一道浓烟来的烟突，而在它的后面，我们看见了一列开着小窗的黑色的箱子，从那些小窗间，我们可以辨出许多男子的和妇女的验儿来，每天早晨，这个铁车和它那些黑色的箱子在远方现出来；它散播着一道道的烟，发着尖锐的啸声，急骤得使人目眩地奔跑着而进城市的一个近郊去……

铁路是在哪一种姿态之下在那古旧的西班牙出现，我们已可以在这幅画图中清楚地看到了。

的确，看见机关车的浓烟染黑了他们的光辉的和朦朦的风景，喧嚣的车声打破了他们的恬静，单调的铁轨毁坏了他们的山川的柔和或刚强的线条，西班牙人是怀着深深的遗憾的。西班牙的一切，从峻峭的比雷奈山起一直到那伽尔陀思(Galdós)所谓“逐出外国的侵犯”的那种发着辛烈的臭味的煎油为止，都是抵抗着那现代文明的闯入的。所以，那“铁的生客”的出现，比在欧美各国都要迟一点，西班牙最早的几条铁路，从巴塞洛拿(Barcelona)到马达罗(Mataró)那条是在一八四八年建立的，从马德里到阿朗胡爱斯(Aranjuez)的那条更迟四年，是在一八五一年才筑成。而在建筑铁路之前，又是经过多少的困难和周折啊。

在一八三〇年，西班牙人已知道什么是铁路了。马尔赛里诺·加莱罗(Marcelino Calero)在一八三〇年出版了他的那本在英国印刷的，建筑一个从边境的海雷斯到圣玛丽港的铁路的计划书。在这本计划书后面，还附着一张地图和一幅插画，是出自“拉蒙·赛沙·德·龚蒂手笔”的。插画上画着一列火车，喷着黑烟，驰行在海滨，而在海上，却航行着一只有着又高又细的烟筒的汽船。这插画是有点幼稚的，然而它却至少带了一些火车的概念来给当时的西班牙人。加莱罗的这个计划没有实现，那是当然的事，然而在那些喜欢新的事物的人们间，火车便常被提到了。

七年之后。在一八三七平，季崖尔莫·罗佩 (Guillermo Lobé) 作了次旅行，从古巴到美国，从美国又到欧洲。而在八三九年，他在纽约出版了他的那部《在美国，法国和英国的旅行中给我的孩子们的书翰》。罗佩曾在美国和欧洲研究铁路，而在他的信上·铁路是常常讲到的。他希望西班牙全国都布满了铁路，然而他的愿望也没有很快地实现。以后，文人学士的关于铁路的记载渐渐地多起来了。在一八四一年美索奈罗·洛马诺思 (Mesonero Romanos) 发表了她的《法比旅行回忆记》；次年，莫代思多·拉福安德 (Modesto Lauyente) 发表了她的《修士海龙第奥的旅行记》第二卷。这两部游记中对于铁路都有详细的叙述，而尤以后者为更精密而有系统。这两位游记的作者都一致地公认火车旅行的诗意(这是我们所难以领略的)。美索奈罗在他的记游文中描写着铁路的诗意底各方面，在白昼的或在黑夜的。而拉福安德也沉醉于车行中所见的光景。他写着，“这是一幅绝世的惊人的画图；而在暗黑的深夜中看起来，那便十倍地格外有趣味，格外有诗意”。

然而，就在这一八四二年的三月十四日，当元老院开会议论开筑一条从邦泊洛拿经巴斯当谷通到法兰西去的普通官路的时候，那元老议员却说：“我的意见是，我们永远无论如何也不应该弄平了比雷奈山；反之，我们应该在原来的比雷奈山上，再加上一重比雷奈山。”多少的西班牙人会同意于这个意见啊！

在一八四四年，西班牙著名的数学家玛里阿诺·伐烈何 (Mriano Vallejo) 出版了一本名为《铁路的新建筑》的书。这位数学家是一位折中主义者。他愿望旅行运输的便利，但他也好像不大愿意机关车的黑烟污了西班牙的青天，不大愿意它的尖锐的汽笛声冲破了西班牙的原野的平静。我们的这位伐烈何主张仍旧用牲口去牵车子，只不过那车子是在铁轨上滑行着罢了。可是，这个计划也还是没有被采用，从一八四五年起，西班牙筑铁路的计划渐次地具体化了。报纸上继续地论着铁路的利益，资本家踊跃地想投资，

而一批一批的铁路专家技师，又被从国外聘请来。一八四五年五月三十日，马德里的《传声报》记载着阿维拉、莱洪、马德里铁路企业公司的主持者之一华尔麦思来 (Sir J. Walmsley) 抵京进行开筑铁路的消息：六月二十二日，马德里的《日报》上载着五位英国技师经过伐拉道里兹，测量从比尔鲍到马德里的铁路路线的消息；七月三日，《传声报》又公布了筑造法兰西西班牙铁路的计划，并说一个英国_工程师的委员会，也已制成了路线的草案并把关于筑路的一切都筹划好了；而在九月十八日的《日报》上，我们又可以看到工程师勃鲁麦尔 (Brumell) 和西班牙北方皇家铁路公司的一行技师的到来。以后，这一类的消息还是不绝如缕，然而这些计划的实现却还需要许多岁月，还要经过十年，十五年，二十年。一八四八年巴塞洛拿和马达罗之间的铁路，一八五一年马德里和阿朗胡爱斯之间的铁路，只能算是一种好奇心的满足而已。

从这些看来，我们可以见到这“铁的生客”在西班牙是遇到了多么冷漠的款待，多么顽强的抵抗。那些生野的西班牙人宁可让自己深闭在他们的家园里(真的，西班牙是一个大园林)，亲切地，沉默地看着那些熟稔的花开出来又凋谢，看着那些祖先所抚摩过的遗物渐渐地涂上了岁月底色泽；而对于一切不速之客，他们都怀着一种隐隐的憎恨。

现在，在我面前的这条从法兰西西班牙的边境到马德里去的铁路，是什么时候完成的呢？这个文献我一时找不到。我所知道的是。一直到一八六〇年为止。这条路线还没有完工，八五九年，阿尔都罗·马尔高阿尔都(Arturo Marcoartu)在他替《一八六〇闰年“伊倍里亚”政治艺年鉴》所写的那篇关于铁路的文章中、这样地告诉我们：在一八五九年终。北方铁路公司已有六五〇基罗米突的铁路正在筑造中；没有动工的尚有七十三基罗米突。

在我前面，两条平行的铁轨在清晨的太阳下闪着光，一直延伸出去。然后在天涯消隐了。现在，西班牙已不再拒绝这“铁的生客”。它翻过了西班牙的重重的山峦，驰过了它的广阔的平原，跨过它的潺湲的溪涧，湛湛的江河，披拂着它的晓雾暮霭，掠过它的松树的针，怕杨的叶，橙树的花，喷着浓厚的黑烟，发着刺耳的汽笛声，隆隆的车轮声，每日地，在整个西班牙骤急地驰骋着。沉在梦想中的西班牙人，你们感到有点轻微的怅惘吗，你们感到有点轻微的惋惜吗？

而我，一个东方古国的梦想者，我就要跟着这“铁的生客”，怀着进香者一般虔诚的心，到这梦想的国土中来巡礼了。生野的西班牙人，生野的西班牙土地，不要对我有

什么顾虑吧。我只不过来谦卑地。小心地，静默地分一点你们的太阳，你们的梦，你们的怅惘和你们的惋惜而已。

载《新中华》第四卷第六期，一九三六年三月二十五日

Poemas de Dai Wangshu:

(Traducido al español)

Yaeko (1930)

Yaeko está siempre melancólica,
temo que la melancolía adelgaza su mocedad.
De cierto, me preocupo por su salud,
en particular por sus ojos meditabundos.

El aroma de cabello es el romance peinado de lejanía,
tan lejano que hace lagrimeos;
pero para que ella esté alegre, tengo que sonreír,
tengo que sonreír imitando a la gente feliz.

Porque tengo que hacerle olvidar su soledad,
olvidar la nostalgia en la lejanía rodeándole,
tengo que hacerle olvidar que está andando
interminable, en un camino triste y solidario.

Y encima de sus labios, le voy a felicitar,
a mi Yaeko melancólica de siempre,
que le guarde la cara de siempre de la enamorada,
cara de flor primaveral, y corazón de primer amor.

Ver original en el no. 6 del vol. 21 en *Ficción Mensual*, septiembre de 1930 (1999a: 75).

(Text original)

八重子

八重子是永远地忧郁着的，
我怕她会郁瘦了她的青春。
是的，我为她的健康挂虑着，
尤其是为她沉思的眸子。

发的香味是簪着辽远的恋情，
辽远到要使人流泪；
但是要使她欢喜，我只能微笑，
只能像幸福者一样地微笑。

因为我要使她忘记她的孤寂，
忘记萦系着她的渺茫的乡思，
我要使她忘记她在走着
无尽的，寂寞的凄凉的路。

而且在她的唇上，我要为她祝福，
而且我永远忧郁着的八重子，
我愿她永远有着意中人的脸，
春花的笑，和初恋的心。

载《小说月报》第二十一卷第六号，一九三〇年九月 (1999a: 75).

(Traducido al español)

Amor no correspondido (1931)

Me parece que me estoy enamorando solo,
pero no tengo muy claro de quién me estoy enamorando:

¿De la tierra confusa tras el agua y cubierta de niebla?

¿De la flor que se marchita en el silencio?

¿De la belleza casi olvidada que pasa por la vida?

No lo sé.

Sé que en mi pecho se está dilatando
un corazón que late como en el primer amor.

Cuando me canso,
a menudo soy un vagabundo que vacila y se detiene en calles oscuras.
He ido a bares bulliciosos, bares a los que no quiero volver ni sé qué estoy buscando (en ellos).
Bares desde los que me llega un pestañeo o palabras cariñosas (de chicas desconocidas).
Eso es algo frecuente,
Pero voy a responder en voz bajita:
«¡No eres tú!», y huiré andando para caer en otro lugar.
La gente me llama «trasnochador». Sea como fuere, me da igual;
En verdad soy un trasnochador solitario,
También un pobre enamorado.

Ver original en el n.º. 2 del vol. 22 en *Ficción Mensual* en febrero de 1931 (1999a: 107).

(Text original)

单恋者

我觉得我是在单恋着，
但是我不知道是恋着谁：
是一个在迷茫的烟水中的国土吗，
是一枝在静默中零落的花吗，
是一位我记不起的陌路丽人吗？
我不知道。

我知道的是我的胸膨胀着，
而我的心悸动者，像在初恋中。

在烦倦的时候，
我常是暗黑的街头的踟蹰者，
我走遍了嚣嚷的酒场，我不想回去，好像在寻找什么。
飘来一丝媚眼或是塞满一耳腻语，
那是常有的事。

但是我会低声说：

“不是你！”然后踉跄地又走向他处。

人们称我为“夜行人”，尽便吧，这在我是一样的；
真的，我是一个寂寞的夜行人，
而且又是一个可怜的单恋者。

载《小说月报》第二十二卷第二号，一九三一年二月(1999a: 107)

(Traducido al español)

Trasnochador (1932)

Ha venido aquí: ¡un trasnochador!

En las calles tranquilas y tristes suenan ruidos de pasos.

Desde la niebla en la oscuridad,

hasta la niebla en oscuridad.

La noche ha sido su mejor amigo,

él conoce todos los momentos (de la noche).

Tan cierto es que se vio influido por ella (la noche).

Se ha contagiado de su carácter más extravagante (de la noche).

El trasnochador es la persona más rara.

Míralo andando en la noche:

lleva sombrero negro,

camina con pasos tan tranquilos como la noche.

Ver original en el no.3 del vol.1 de la revista *Los contemporáneos* en julio de 1932

(1999a: 107).

(Texto original)

夜行者

这里他来了：夜行者！

冷清的街上有沉重的跫音，

从黑茫茫的雾，

到黑茫茫的雾。

夜是最熟稔的朋友，

他知道它的一切琐碎，

那么熟稔，在它的熏陶中

他染了它一切最古怪的脾气。

夜行者是最古怪的人。

你看他走在夜里：

戴着黑色的毡帽，

迈着夜一样静的步子。

载《现代》第一卷第三期，一九三二年七月号 (1999a: 107).

(Traducido al español)

Pájaro en paraíso (1932)

Volandero, revolando, primavera, verano, otoño, invierno,

Día y noche, sin descanso.

Pájaro con pluma bella en paraíso,

¿Es un viaje volando en cielo libre, o sea,

la esclavitud de la eternidad?

Por la sed, no bebe mundano.

Por el hambre, no come mundano.

Pájaro con pluma bella en paraíso,

¿Esto es por la cena lujosa de los dioses, o sea,

por la nostalgia al cielo?

¿Has venido del paraíso,

o es el paraíso tu destino?

Pájaro con pluma bella en paraíso,

En el cielo en puro añil,

¿te sientes solidario en el trayecto?

Si hubieras venido del paraíso,

¿podrías hablarnos de él (sobre el paraíso) a nosotros?

Pájaro con pluma bella en paraíso,

desde que Adán y Eva fueron exiliados de allí,

¿cómo está desierto el jardín del cielo?

Ver original en el no.1 del vol.2 de *Los contemporáneos*, noviembre de 1932

(1999a: 119-120).

(Texto original)

乐园鸟

飞着，飞着，春，夏，秋，冬，
昼，夜，没有休止，
华羽的乐园鸟，
这是幸福的云游呢，
还是永恒的苦役？
渴的时候也饮露，
饥的时候也饮露，
华羽的乐园鸟，
这是神仙的佳肴呢，
还是为了对于天的乡思？
是从乐园里来的呢，
还是到乐园里去的？
华羽的乐园鸟，
在茫茫的青空中，
也觉得你的路途寂寞吗？
假使你是从乐园里来的，
可以对我们说吗，
华羽的乐园鸟，
自从亚当、夏娃被逐吼，
那天上的花园已荒芜到怎样了？

载《现代》第二卷第一号，一九三二年十一月号 (1999a: 119-120).

(Traducido al español)

Concubina de vida delgada (1932)

Un ramo, dos ramos, tres ramos,
ramos de flores estampados en la ropa de cama.

¿Por qué no han dado fruto?

Pasan primavera, verano, otoño.

El sueño de mañana se congela en poste de hielo;

¿Saldrá mañana el cálido sol?

Aunque tenga el sol cálido, seguirá cayendo hielo derretido,
en busca de sonidos provocados por la caída de las piezas de un sueño roto.

Ver original en el no.6 del vol.1 de la revista *Los contemporáneos* en octubre de 1932
(1999a: 110).

妾薄命

一枝，两枝，三枝，

床巾上的图案花

为什么不结果子啊！

过去了：春天，夏天，秋天。

明天梦已凝成了冰柱；

还会有温煦的太阳吗？

纵然有温煦的太阳，跟着檐溜，

去寻坠梦的玎玲吧！

载《现代》第一卷第六期，一九三二年十月号(1999a: 110).

(Traducido al español)

Dedicado a Kemu (1936)

No entiendo por qué las personas dan nombres a las estrellas,
nombres que no necesitan;
están vagabundeando por el cosmos, sin nada de qué preocuparse,
no nos entienden, no necesitan fama.

Recordando Sirio, Neptuno, Osa mayor... un cúmulo de nombres,
y sus miembros, sus localizaciones,
te cuesta conocerlos, te duele la cabeza
durante toda la vida, y el cosmos aún ignoto.

La ida y la vuelta de estrellas, el constante movimiento del cosmos,
el cambio de estaciones de primavera a otoño, la muerte y el nacimiento de los seres humanos,
no hay medida para el sol, el infinito del espacio etéreo,
somos polvaredas de tránsito como insectos efímeros inocentes.

No es estúpido o sordo, sino confuso,
la política de las conductas humanas reside en la oscuridad de las ideas,
mejor limitarse solamente a la contemplación
del cielo, las estrellas, la luna, el sol.
También de la montaña, el río, la nube, el viento,
el movimiento de la primavera, el verano, el otoño, el invierno y sus diferencias.
También de la tontería mundana, la presura mundana,
contemplando tranquilamente, gozando la vida mundana y su vanidad.

Disfruto de la vida en este mundo, disfruto fuera del tiempo y del espacio.
Junto a la alegría estoy por encima de todo,
formando mi propio cosmos, en el interior se mueve el sol, la luna y las estrellas,
para descubrirlas, a estudiarlo hasta que tengas el cabello blanco.

También sería posible que me convierta en un cometa extraño,
en el cosmos, si me detengo, estoy parado; si ando, estoy andando como quiero,
las personas no calculan mi trayectoria, no conocen mi razón,
martillaré el sol en piezas estrazadas de fuego y chocaré la tierra aplastada en arcilla.

El día 18 de mayo de 1936

Ver original en el no.1 del vol.1 de la revista *Nueva poesía* en octubre de 1936
(1999a: 130-131).

(Texto original)

赠克木

我不懂别人为什么给那些星辰
取一些它们不需要的名称，
它们闲游在太空，无牵无挂，
不了解我们，也不求闻达。

记着天狼、海王、大熊……这一大堆，
还有它们的成份，它们的方位，
你绞干了脑汁，涨破了头，
弄了一辈子，还是个未知的宇宙。

星来星去，宇宙运行，
春秋代序，人死人生，
太阳无量数，太空无限大，
我们只是倏忽渺小的夏虫井蛙。

不痴不聋，不作阿家翁，

为人之大道全在懵懂，
最好不求甚解，单是望望，
看天，看星，看月，看太阳。
也看山，看水，看云，看风，
看春夏秋冬之不同，
还看人世的痴愚，人世的惶惚：
静默地看着，乐在其中。

乐在其中，乐在空与时之外，
我的欢乐都超越过一切的境界，
自己成一个宇宙，有它的日月星，
来供你研究，让你皓首穷经。

或是我将变一颗奇异的彗星，
在太空中欲行即止，欲行即行，
让人算不出轨迹，瞧不透道理，
然后把太阳敲成碎火，把地球撞成泥。

一九三六年五月十八日

载《新诗》第一卷第一期，一九三六年十月 (1999a: 130-131).

(Traducido al español)

Mariposa nocturna (1937)

Baila alrededor de la luz redonda de la vela,
la mariposa nocturna baila en miserables ciclos,
estos seres celestiales en el destino del templo de incienso no habían pensado
en los insectos fallecidos, ni en las hojas finas en agonía.

Dicen que las mariposas nocturnas son los familiares fallecidos durante la siesta,
que han volado cruzando montañas enhiestas, atravesando las nubes y los árboles,
viniendo aquí para consolar nuestra miseria,
o quizá los fallecidos nos echan de menos,
forzados por recuerdos inolvidables a salir de la tumba de silencio muerto para visitarnos.

Pero sé que ellas (las mariposas nocturnas) soy yo,
como sé que ellas (las mariposas nocturnas) usan las alas de pelusas de colores
para encubrir mi sombra,
hacen que mi sombra se quede en la oscuridad.
Esa devoción ha sido solo por una intención, no es un sueño,
justo aquel día me convertí en un fénix.

El día 26 de diciembre de 1936

Original publicado en el no.4 del vol.1 de *Nueva poesía* en enero de 1937.

(1999a: 135).

(Texto original)

夜蛾

绕着蜡烛的圆光，
夜蛾作可怜的循环舞，
这些众香国的谪仙不想起
已死的虫，未死的叶。

说这是小睡中的亲人，
飞越关山，飞越云树，
来慰藉我们的不幸，
或者是怀念我们的死者，
被记忆所逼，离开了寂寂的夜台来。

我却明白它们就是我自己，
因为它们用彩色的大绒翅
遮覆住我的影子，让它留在幽暗里。
这只是为了一念，不是梦，
就像那一天我化成凤。

一九三六年十二月二十六日

载《新诗》第一卷第四期，一九三七年一月
(1999a: 135).

Texto 2.3. Obras de Bian Zhilin

Prosas breves de Bian Zhilin:

(Traducido al español)

*La noche que traduje el ensayo de Azorín*¹⁰³

¿Esto es el país extranjero? ¿O sea, la patria?

Ambas respuestas son correctas, en mi opinión. Soy de origen chino, pero al traducir estos ensayos (de Azorín), me pesa decir que siento haber descubierto mi propia tristeza.

Durante la meditación, tengo a mano derecha un pincel con tinta, y la mano izquierda sujetando mi cabeza, frente a la luz temblorosa de la vela. Las últimas noches encendí cera del extranjero. En la «casa» a la que me he trasladado hace unos días, según lo dicho por la compañía eléctrica, se les olvidó cobrar los gastos de la luz, por este motivo no me instalaron el contador eléctrico. No pasa nada, somos todos chinos; además.

«Señor Azorín, ¿la traducción de sus ensayos no encaja perfectamente con el trabajo junto a una vela?».

El humo gira con el viento. Estos días parecen de invierno. El aire frío frecuente ataca mi cuerpo. Oh, está casi apagado el fuego del hornillo, pero me da pereza echarle carbón... Me quedo ausente, aturdido.

«¡Empanada fina, empa-nada!»

¿De dónde vienen los gritos? Ya recuerdo, hace unos años, en la revista *Hierba de camello*, el señor Qiming (seudónimo de Zhou Zuoren) había presentado un artículo sobre los voceos en Pekín. También tengo recuerdos de hace cuatro años, cuando recién llegado a Pekín, viviendo en un piso, estaba sentado en la quietud de la noche; el ruido que sonó afuera, por las esquinas, era el mismo que ahora oigo. Entonces no sabía qué estaba vendiendo con aquellos gritos, pensé que al comerlo debía de sentirse un sabor triste; más tarde supe que eran empanadas de masa dura y dicen que «el sabor no está mal».

¹⁰³ Bian, Zhilin, *Antología de las prosas 1934-2000*, Editorial de educación de Anhui, Hefei, 2007: 2-3.

Al abrir la puerta, me baña la luz de la luna, frente a los fuertes vientos. Desde el Callejón Liangguochang se mueve una sombra negra, con una luz portátil. Cuatro monedas a cambio de dos empanadas. En fin, esta noche he podido probarlas.

Al acabar de comer las empanadas, me voy a dormir, ¿no es otra vez *ya muy tarde*?

Año 1934

Suplemento de la literatura y arte del periódico *El público* de Tianjin

Día 7 de marzo de 1934

(Texto original)

译阿左林小品之夜¹⁰⁴

这是异邦呢？还是故国

都是的，在我。我是中国人。译这些小品，说句冒昧的话，仿佛是发现自己的哀愁了。

一边想，我一边右手捏着一只毛笔，左手撑着面颊，坐对摇摇的烛影，这几晚都是点的洋蜡。“家”已经搬了几天了，据说电灯公司，忘记来补要电费，因此就有理由不来装电表。没有关系，我们都是中国人；而且，

“Señor 阿左林，这些小品可不是只合在烛影下译吗？”

风摇烟筒。这几天倒像冬天了。一阵阵冷气袭人，哦，炉火快灭了，可是我懒得添煤，尽呆着。

“硬面饽饽！”

此何声也？不错，前几年在《骆驼草》上谈到“西班牙的城”的岂明先生前几天在报上谈北平呼声中正介绍过呢。想起四年前初来旧京，住在公寓里，深更危坐，噗的一声，敲在墙角外的亦正是此声也。当时不知道叫卖的什么东西，只料想吃起来一定有一股凄凉味，后来知道是卖的饽饽，现在又听说“味道并不坏”。

打开门来，月光扑面，风急天高，从对面亮果厂口移来一个黑影，一盏灯。于是，四大枚换来了两大饼。

吃了就睡吧，可不是又太“晚了”。

1934 年（原载 1934 年 3 月 7 日 天津《大公报·文艺副刊》）

¹⁰⁴ 卞之琳，《卞之琳系列 散文钞 1934-2000》，合肥，安徽教育出版社，2007: 2-3.

Los poemas de Bian Zhilin:

(Traducido al español)

Un vago (1930)

Cuando el sol se sitúa en el suroeste,
un vago con una mano puesta detrás
en el borde de la carretera, un paso fuerte, otro paso ligero,
paso a paso andando por la polvareda suave en la tierra.

No pocas las huellas de tránsito dejadas en la tierra,
largo, corto o agudo, hay de todo.
Una persona pasaba por aquí seguida otra,
el vago no hace caso de eso, él solamente anda con cabeza bajada, bajada la cabeza.

Ah jaja, mira en sus manos,
dos nueces pequeñas, qué brillante sedosas,
zah zah, y zah zah, moliendo, moliendo...
¡Eh! ¿han molido cuantos tiempos?

(Zhang, 1990: 6).

(Texto original)

一个闲人

太阳偏在西南天的时候，
一个手叉在背后的闲人
在街路边，深一脚，浅一脚，
一步步踩着柔软的沙尘。

沙尘上脚印也不算少，
长的短的方的尖的都有。
一个人赶过去了又一个，
他不管，尽是低着头，低着头。

啊哈，你看他的手里
这两颗小核桃，多么滑亮，
轧轧的轧轧的磨着，磨着……
唉！不知磨过了多少时光？

一九三〇年

(Zhang, 1990: 6).

(Traducido al español)

Viaje largo (1931)

Un camino largo de incandescente
llega hasta el margen del campo,
parecido a una pesada palanca
apretada del cargador el hombro.

Unos rumores seguidos de cigarras
agarrando el sol inclinado al oeste,
quemando al sauce llorón decaído
sin poder echar brotes de la tristeza.

Marchámanos con prisa, andar rápido,
allí se vende la sopa de ume encurtido,
vamos a la sombra del árbol,
a tomar fresquillo tomando la sopa.

Unos rumores seguidos de cigarras
arrastran el sol decadente en oeste,
quema mimbreras de sauce llorón
que arrojan sin poder arrojar la pena.

Descansa temporalmente un rato,
aquí acomoda de tumbarnos,
pero silencio sin poder silenciar,
tenemos que contemplar adelante.
Un camino largo de incandescente
llega hasta el margen del campo,
parecido a una pesada palanca
apretada del cargador el hombro

(Bian, 2002: 43-44).

(Texto original)

长途

一条白热的长途
伸向旷野的边上，
像一条重的扁担
压上挑夫的肩膀。

几丝持续的蝉声
牵住西去的太阳，
晒得垂头的杨柳
呕也呕不出哀伤。

快点儿走吧，快走，
那边有卖酸梅汤，
去到那绿荫底下，
喝一杯再乘乘凉。

几丝持续的蝉声
牵住西去的太阳，
晒得垂头的杨柳
呕也呕不出哀伤。

暂时休息一下吧，
这儿好让我们躺，
可是静也静不下，
又不能不向前望。

一条白热的长途
伸向旷野的边上，

像一条重的扁担
压上挑夫的肩膀。

一九三一年

(Bian, 2002: 43-44).

(Traducido al español)

Volver al pueblo natal (1933)

«El perro ladra, el perrito salta»,
por sus voces con A'xi vacilan
los sauces fuera de la ventana.

¡ Qué! ¿Más adelante está la Estación de Corrida de Toros?
¿Cuántas paradas faltan? — una parada, dos paradas...

Debajo de nuestra vista la franja verde corre incesante,
El poste de la luz calcula el transcurso de los días tramo a tramo.

Siempre contemplo ausente fuera de la ventana,
Desde la infancia, cuando estaba en el aula
contemplando las nubes como si fueran páginas de mis libros.

Debajo de nuestra vista la franja verde corre incesante.

De hecho, la cabecera del tren suele hacerme
pensar en el hervidor de agua de Vatio.

«Mira, la tapa de hervidor salta, hermano Vatio,
sé que tienes conspiraciones en la barriga,
por favor ¡no finjas dormir!»

El sueño del tío Naturalis,
es ¡interrumpido por una manzana!

«Lo que flota en el mar no es rama de árbol,
Colón, ¿Colón?»

Debajo de nuestra vista la franja verde corre incesante.

Cómo que no, el horizonte fuera de la ventana de los niños
siempre está muy lejos.

Debajo de nuestra vista la franja verde corre incesante,
El poste de la luz calcula el transcurso de los días tramo a tramo.

Por aquel entonces mi abuelo me quería más.
El cuerpo de una persona mayor es un barómetro climático;
Cuando le ves arrugando el entrecejo, el cielo estará nublado.

¿Cuál es la próxima estación?

Sigo recordando: «buen chico,
abraza tu gato,
déjame mirarlo a los ojos
¿cuándo es?»

(Bian, 2002: 113-114).

(Texto original)

还乡

“大狗叫，小狗跳，”

阿西他们的声音也许在摇
窗外的杨柳。

什么！前头是奔牛站吗？

还有多少站？——一站两站……

眼底下绿带子不断的抽过去，
电杆丈量日子一段段溜过去。

总喜欢向窗外发呆，
小时候我在教室里
常常把白云当作我的书页。

眼底下绿带子不断的抽过去。

真的，火车头常使我
想起瓦特的开水壶。

“你瞧，壶盖动了，瓦特哥哥，
我知道你肚子里有鬼计，
别尽装瞌睡哪！”

奈端伯伯的瞌睡，
被一只苹果打断了！

“漂在海上的不是树枝吗，

哥伦布，哥伦布？”

眼底下绿带子不断的抽过去。

可不是，孩子们窗口的天边
总是那么遥远呵。

眼底下绿带子不断的抽过去，
电杆丈量日子一段段溜过去。

那时候老祖父最疼我。
老年人的身体是一只风雨表；
你瞧他眉头一皱天就阴了。

又到了什么站了？
我还记得：“好孩子，
抱你的小猫来，
让我瞧瞧他的眼睛吧
是什么时候？”

7月2日（1933年），北平
(Bian, 2002: 113-114).

(Traducido al español)

El sueño de un antiguo pueblo (1933)

En el antiguo pueblo hay dos tipos de sonidos
que son iguales, silenciosos:

Durante el día el adivino toca el gong,
Durante la noche se toca la caja china.

El toque no interrumpe el sueño de la gente,
casi soñando despiertos
el ciego camina sin rumbo fijo,
un paso y otro paso.
Él sabe qué piedra es baja,
cuál es alta,
y sabe la edad de las muchachas de cada familia.

Tocando hasta partir el sueño de los vecinos,
casi soñando despierto,
el vigilante nocturno anda por las calles,
un paso y otro paso.
Él sabe qué piedra es alta,
y sabe qué puerta familiar está mejor cerrada.
«Son las tres de la mañana, tú oyes,
el padre de Mao'er,
este chiquillo nos molesta hasta partirnos el sueño,
él siempre llora cuando tiene pesadillas,
¿mañana le vamos a llevar al adivino?».»

Es la noche profunda,
y la tarde desolada y fría,
el tocador de caja china pasa por el puente,
el tocador del gong pasa por el puente,
los sonidos incesantes provienen de las corrientes del río bajo el puente

Día 8 de noviembre de 1933

(Bian, 2002: 20-21).

(Texto original)

古镇的梦

小镇上有两种声音

一样的寂寥：

白天是算命锣，

夜里是梆子。

敲不破别人的梦，

做着梦似的

瞎子在街上走，

一步又一步。

他知道哪一块石头低，

哪一块石头高，

哪一家姑娘有多大年纪。

敲沉了别人的梦，

做着梦似的

更夫在街上走，

一步又一步。

他知道哪一块石头低，

哪一块石头高，

哪一家门户关得最严密。

“三更了，你听哪，

毛儿的爸爸，

这小子吵得人睡不成觉，
老在梦里哭，
明天替他算算命吧？”

是深夜，
又是清冷的下午：
敲梆的过桥，
敲锣的又过桥，
不断的是桥下流水的声音。

8月11日（1933年）
(Bian, 2002: 20-21).

(Traducido al español)

El insecto de la luz (1937)

El pobre que sucumbe a vanidades como la comida,
el insecto efímero que cae bajo la vela,
no se resigna a una vida ligera como el agua, se quiere emborrachar,

así sacrificó [a la vela] el cuerpo honrado y limpio crecido en el rocío.
Cuántos buques de guerra de asalto sucumben a la vez,
los mástiles de las velas blancas caen entre la tormenta,
el vellocino de oro que procuran los héroes
se convierte en el cabello de Helena.

Alabamos todas vuestras ninfas [las mariposas] que están ebrias [muertas en el fuego de la vela],
bajo la luz brillante habéis logrado el sueño
mientras que ¡habéis pintado el círculo de oro en la cabeza del budista!

Después del sueño de Zhuangzi de ver la sala luminosa,
esperadme, os voy a dar un soplo de nada,
como el viento que sopla los pétalos caídos en las escaleras.

En mayo de 1937

(Bian, 2002: 81).

(Texto original)

灯虫

可怜以浮华为食品，
小蠓虫在灯下纷坠，
不甘心淡如水，还要醉，

而抛下露养的青身。
多少艘臃肿一齐发，
白帆篷杆倒于风涛，
英雄们所求的金羊毛，
终成了海伦的秀发。

赞美吧，芸芸的醉仙
光明下得了梦死得
也画了佛顶的圆圈！

晓梦后看明窗净几，
待我来把你们吹空，
象风扫满阶的落红。

5月(1937年)

(Bian, 2002: 81).

Apéndice 3. Críticas sobre la obra de Azorín de escritores chinos

Crítica 3.1 *Los antiguos pueblos de España* de Zhou Zuoren

(Traducido al español)

Los antiguos pueblos de España

Zhou Zuoren

Por recomendación de Junpei, fui a la librería para comprar el libro, *La novia de Cervantes*, traducido por Xu Xiacun, en colaboración con Dai Wangshu. También adquirí la *Introducción a la literatura europea meridional moderna* del señor Xu Xiacun. Al final, di un billete a la librería Qishan, que me devolvió sólo lo equivalente a 20 céntimos.

En el camino, he leído el artículo sobre Azorín recopilado en la *Introducción*. Aunque el artículo es muy breve, resulta más interesante el contenido que las críticas prolijas. Luego, he leído dos ensayos traducidos al chino de *La novia de Cervantes*, «Una ciudad» y «Vida de un labrantín». En mi opinión, son realmente excelentes. De vuelta a casa, no tuve tiempo de leer. Tres días después, cuando terminé de comer, tuve tiempo y energía para leer cinco o seis escritos de Azorín. Al acabar la lectura del ensayo «La fiesta», exclamé con un suspiro: ¿Cuándo seré yo capaz de escribir artículo como el de Azorín?

No sé por qué, siempre he tenido simpatía hacia España. ¿Cuál será la causa? Quién sabe. El otro país meridional europeo, Italia, no me atrae tanto. Una obra como *Divina comedia* de Dante, me resulta imposible de entender. El duque Gabriele D'Annunzio, gran apasionado del capitalismo, no es de mi devoción. Sé que, su temprana obra *El triunfo de la muerte* es de calidad, pero no me transmite mucho. *Decamerón* de Giovanni Boccaccio me agrada, pero no lo siento cercano, como a los autores franceses posteriores, Rabelais y Montaigne. Quizás sean prejuicios míos, desde las lecturas de la antigüedad clásica, no me interesa la literatura romana, excepto dos tipos de novela escritas en vísperas de la caída de Roma. Aunque la literatura italiana posterior no tiene conexión directa con la tradición romana, creo que ambas tienen en común cierta racionalidad.

Creo que Cervantes y su Don Quijote fueron el motivo por el que me encariñé con la literatura española. Tengo ganas de leer ese clásico en cuanto pueda. Pero, *La biografía de Cervantes*, que escriben eruditos ingleses, y *Vida de Don Quijote y Sancho: según Miguel de*

Cervantes de Unamuno, me provocaron especial interés. Aunque, la explicación en Unamuno parece subjetiva, él se sirve de *Don Quijote* para criticar los horrores del capitalismo moderno. Creo que el espíritu general que transmite la obra ha sido positivo. Al igual que Unamuno, que se opone a la dictadura, Vicente Blasco Ibáñez describe con buen gusto el pueblo natal. Aún no me ha dado tiempo a leer la famosa obra, *Los cuatro jinetes del apocalipsis*. A mi parecer, al igual que *¿Quo vadis?* de Henryk Sienkiewicz, la novela del autor valenciano eclipsa sus novelas cortas. El siguiente motivo, es Azorín. Su artículo era realmente bueno y especial. Sobre todo, la lectura de sus ensayos me impulsó, de forma irresistible, a visitar ciudades antiguas y pueblos tradicionales. *The soul of Spain* de Havelock Ellis me ha dejado una impresión agradable. Además, desde la infancia, me ha encantado leer *Cuentos de la Alhambra* de Irving. No sabía la razón por la que sentía el viejo país localizado en la Península Ibérica con su mezcla de culturas en plena decadencia, tan similar a la tierra natal china en mis ensoñaciones lectoras. Lástima que mi pueblo natal y mi verdadera patria no habían tenido quien los retratara. Pero bajo la luz del sol, está viejo y decadente...siento una soledad plena, como el personaje histórico Si Maniu, envidiando la dicha de otro país.

Me ha gustado esta versión traducida de *La novia de Cervantes*. A pesar de que el título peca de largo y periodístico.

Originalmente en el no.3 de *Hierba de camello*

El día 26 de mayo de 1930

(Text original)

西班牙的古城

周作人

听了君培的保荐之后，我特地跑到市场，买了一本徐霞村戴望舒两位先生合译的《塞万提斯的未婚妻》，又添上一本徐先生编著的《现代南欧文学概观》，结果给了岐山书社一块钱，只找回二十枚的一张破铜元票。

我在路上看了《概观》里的一篇讲阿左林的文章，虽是很简单，却比那些更长的评论还觉得有意思。随后读了《未婚妻》里两篇小品，《一个西班牙的城》和《一个劳动者的生活》，我都觉得很好。回家后总是无闲，隔了三天遇见星期日，吃过午饭，才有工夫翻开书来读了五六篇，到了《节日》读完，放下书叹了一口气：要到什么时候我才能写这样的文章呢！

我不知怎样对于西班牙颇有点儿感情。为什么缘故呢？谁知道。同是在南欧的义大利，我便不十分喜欢。做《神圣的喜剧》的但丁实在是压根儿就不懂，邓南遮将军的帝国主义的气焰不必说我是我不敢领教，就是早期的《死之胜利》我知道它的写得很好，也总不是我的爱读书。《十日谈》的著者濮卡屈大师有点儿可喜，但也似乎不及法国的后辈拉勃来与蒙丹纳更使人感到亲近。这大约是我的偏见，一直从古代起，我对于罗马文学没有什么兴趣，一其堕落时期的两种小说自然是例外。虽然后来义大利文学未必就是罗马的传统，但我总觉得对于二者之冷淡仿佛是有什么关系似的。

有一个塞万提斯和“吉诃德先生”，这恐怕是使我对西班牙怀着好感的一个原因。这部十六世纪的小说，我还想偷闲来仔细读它一下子。英国学者们做的《塞万提斯传》与乌纳木诺解说的《吉诃德先生的生活》，我读了同样地感到兴趣与意义，虽然乌纳木诺的解释有些都是主观的，借了吉诃德先生来骂现代资本主义的一切罪恶，但我想整个的精神上总是不错的。同乌纳木诺一样地反对专政的伊巴涅支，写他故乡的生活也很有味，虽然他在世界以《启示录的四骑士》得名，我却还没有读，我想这或者也如显克微支的《你往何处去》，反把短篇小说埋没了罢。其次是这阿左林。他的文章的确好而且特别，读他描写西班牙的小品，真令人对于那些古城小市不能不感到一种牵引了。蔼理斯的《西班牙的精神》给我不少愉快的印象，伊尔文的《大食故宫余载》也是我小

时候爱读的书，至今朦胧地回忆起来，不知怎地觉得伊伯利亚半岛的东西杂揉的破落户的古国很有点像是梦里的故乡，只可惜真的故乡和祖国没有艺术的写真，在日光直射之下但有明明白白的老髦与变质，不免如司马牛那样要嫉妒人家的幸福了。

《塞万提斯的未婚妻》这本译本是我所喜欢的书，一不过书名似乎不大好，有点Journalistic (江湖气？)，而且也太长。

原载《骆驼草》第三期

一九三〇年五月二十六日

Crítica 3.2 *Las palabras de Azorín* de Fei Ming (1930)

(Traducido al español)

Las palabras de Azorín

Seudónimo: Ley

Fei Ming

He leído un artículo que habla de Azorín en *Introducción a la literatura europea meridional moderna* de Xu Xiacun, la cita de un párrafo:

“Le contesta en un discurso enorme, pulido, elegante, filosófico...Y este defecto, esta elocuencia y corrección de los diálogos insoportables, falsos, va desde Cervantes hasta Galdós... Y en la vida no se habla así; se habla con incoherencias, con pausas, con párrafos breves, incorrectos...naturales...Dista mucho, dista mucho de haber llegado a su perfección la novela. Esta misma coherencia y corrección anti-artísticas— porque es cosa fría— que se censura en el diálogo...se encuentra en la fábula toda... Ante todo, no debe haber fábula...la vida no tiene fábula: es diversa, multiforme, ondulante, contradictoria...todo menos simétrica, geométrica, rígida, como aparece en las novelas...” (cita de Bell de *La voluntad* de Azorín en su obra *Contemporary spanish literature* 1925: 245-246; más tarde, este párrafo leído y citado por Xu en el artículo «Azorín, un prosista incomparable», 1930: 94).

No conozco más sobre Azorín. En lo que respecta a sus palabras, creo que este señor (Azorín) es demasiado honesto. Su paisano (Galdós) va a reírse de su comentario defectuoso. «Dista mucho, dista mucho de haber llegado a su perfección la novela», en mi opinión, debemos reconsiderarnos realmente lo que indica el señor Azorín. No podemos decir que Cervantes no sea el realismo. Ahí la vida no tiene fábula. En principio esa teoría es común, si se compara con la relación entre la fotografía (fiel a la realidad) y la pintura (recrear según la observación de la realidad).

«Cuando se sacrificaron los antepasados, parecía que los antepasados estaban realmente al frente» (según Confucio), pienso que esta es una frase maravillosa. Así que no admiro las palabras del señor Azorín.

Hierba de camello

29 de septiembre de 1930

(Texto original)

阿左林的话

笔名：法

废名

在徐霞村先生的《现代南欧文学概观》里一篇讲阿左林的文章见到这一节话：

「这种对话的流畅和正确，不可耐的虚伪，是从西万提斯一直传到了加尔多斯。在日常的生活里一个人并不这样说话，一个人只是用着简短的，不正确的，自然的句子，不连贯的，时断时续地说话。小说绝不是它的完全的表现。这种非艺术的，干冷的对话的连贯和正确，尽头了全部的结构，而且，老实说，结构根本就不应该存在。人生是没有结构的；它是各色的，多方面的，流动的，矛盾的，完全不像它在小说里那样整齐，那样板然的方正。」

阿左林别的我毫无所知，单就有他这一节话而论，我可觉得他老先生未免有点儿老实，他的同乡那位老前辈一定要笑他不是了。「小说绝对不是他的完全的表现」，这话我以为如果从阿先生的意思翻过里子来说是很有意思。西万提斯或者总不能不说是写实派。这里倒真是没有结构，本来这个道理平常，可以说如同照相与写生之比。

「祭如在，祭神如神在」。我以为这是一句很妙的话。所以阿左林先生的话我并不佩服。

«骆驼草»

1930年9月29日

Crítica 3.3 *Azorín* de Tang Tao

(Traducido al español)

Azorín

Tang Tao

Muchos amigos están pendientes de un libro que ha estado agotado durante mucho tiempo: *La novia de Cervantes*, traducido gracias a la colaboración de Dai Wangshu con Xu Xiacun. Shi Tuo y Fu Lei me prestaron este libro, y luego, lo regalé a Fu Lei. El autor de *La novia de Cervantes* es Azorín, nació en 1876 (anotación: lo correcto es 1873) en Monóvar, en la provincia de Alicante, (España). Su nombre verdadero es Martínez Ruiz, y junto a Pío Baroja, Miguel de Unamuno, Jacinto Benavente y otros escritores, formó parte de la Generación del 98. La prosa de Azorín es fresca, ligeramente melancólica, como la corriente de un arroyo que fluye en la sierra (típica vista de la acuarela china), sencilla, pero intrigante. Este libro es una traducción de la traducción de *Espagne*, seleccionada por Pillement y traducida al francés. Pillement es una autoridad del hispanismo francés, y amigo personal de Azorín, por lo que la traducción francesa debe ser muy fiable.

La traducción al chino se publicó en marzo de 1930, en la Editorial de la gloria de China. Se trataba de 26 ensayos de Azorín, dentro de los cuales, dos de ellos, «Sarrió» y «Vida de un labrantín», habían sido incluidos también en *Las novelas cortas de España* (de la Editorial Comercial, integrada en las colecciones de *Los clásicos de la literatura universal*) editada por Dai Wangshu. En la primera edición de *La novia de Cervantes*, «Vida de un labrantín» fue traducido por Xu Xiacun como «Vida de un labrador»; pero, Dai Wangshu lo tradujo de nuevo, cambiando el título en chino por «Vida de un campesino» para incluirlo en *La colección de novelas cortas de España*. Además, el título de «Los toros» de Azorín, se utiliza como título de la colección de novelas cortas españolas compilada por Xu Xiacun. Tal antología en libro se publica en la editorial Librería de tendencia primavera, y fue impresa oficialmente en marzo de 1929, poco antes de la salida de *La novia de Cervantes*. La compilación de Xu incluye cuatro novelas breves, una de ellas de Azorín, «Los toros». Ese libro, bajo el título «Los toros», tiene una cubierta bellamente diseñada. Con rebaba y papel glaseado y encuadernado, la calidad de la impresión es mejor que la de *La novia de Cervantes*. Hoy está agotado.

Originalmente publicado en *Comentarios de libros de la Casa Humilde*

Edición 1980 de la Editorial de tres colaboraciones (Dai trad. 2013: 199-200).

(Texto original)

阿左林

唐弢

许多朋友都关心着一本绝版已久的书，这就是戴望舒、徐霞村合译的《塞万提斯的未婚妻》，师陀、怒庵（傅雷）都向我借过这本书，后来就索性送给了怒庵。《塞万提斯的未婚妻》原作者阿左林，一八七六年生于西班牙的莫诺伐尔，其真名为马尔谛奈思·卢伊思 (Martinez Ruiz)，和巴罗哈、乌纳莫纳、培那文德等同为“一八九八派”。阿左林文笔清新，疏淡中略带忧郁，如云林山水，落笔不多，却是耐人寻味。此书系根据法国比勒蒙所选译的*Espagne*重译，比勒蒙为法国研究西班牙文学的权威，又是阿左林的好友，译文当很可信。中译本出版于一九三〇年三月，神州国光社版，收阿左林作品二十六篇，其中《沙里奥》，《一个劳动者的生活》两篇，曾收入戴望舒所译《西班牙短篇小说集》（商务版《世界文学名著》本）中，《一个劳动者的生活》在《塞万提斯的未婚妻》一书中，原为霞村所译，望舒重译后始收入短篇小说集，改题名为《一个衣人的生活》。徐霞村译的《斗牛》一篇，又曾作为其本人所译西班牙小说选的书名，此书为春潮书局版，一九二九年三月印行，较早于《塞万提斯的未婚妻》，收小说四篇，阿左林的只有这《斗牛》一篇，《斗牛》封面图案极美丽，毛边道林纸印，装帧印刷，较《塞万提斯的未婚妻》高出多多，今并绝版。

原载《晦庵书话》

三联书店一九八〇年版

(Dai trad. 2013: 199-200).

BIBLIOGRAFÍA

- Alfonso, José. (1973). *Azorín, íntimo*. Madrid: Cunillera.
- Anónimo. (1851). *Enciclopedia moderna: diccionario Universal de literatura, ciencias, artes, tomo primero*. Madrid: Establecimiento tipográfico de Mellado.
- Azorín. (1904a). *Las confesiones de un pequeño filósofo* (Sucesores de Rivadeneyra ed.). Madrid: Librería de Fernando Fé.
- Azorín. (1904b, 23 de enero de). «Impresiones parlamentarias». *España*.
- Azorín. (1905a). «Don Quijote en casa del caballero del Verde Gabán». *III centenario de la publicación de El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*, pp. 293-297.
- Azorín. (1905b). *Los pueblos*. Madrid: Biblioteca nacional y extranjera.
- Azorín. (1909). *España: hombres y paisajes* (José Blass y Cía ed.). Madrid: Librería de Francisco Beltrán.
- Azorín. (1912a). *Castilla*. Madrid: Tipografía de la «Revista de archivos».
- Azorín. (1912b). *Lecturas españolas*. Madrid: Imp. de la «Revista de Archivos».
- Azorín. (1913a). *Clásicos y modernos*. Madrid: Renacimiento.
- Azorín. (1913b, 18 de febrero). «La generación de 1898». *Abc*, pp. 5-6. Consulta en [hemeroteca.abc](#).
- Azorín. (1916). *Rivas y Larra*. Madrid: Renacimiento.
- Azorín. (1922). *Don Juan*. Madrid: Rafael Caro Raggio.
- Azorín. (1924). *Una hora de España: entre 1560 y 1590*. Madrid: Rafael Caro Raggio.
- Azorín. (1928). *Félix Vargas*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Azorín. (1929). *Blanco en azul*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Azorín. (1943). *El enfermo*. Madrid: Adán.
- Azorín. (1944). *La isla sin aurora*. Barcelona: Ediciones destino.
- Azorín. (1960). *Ejercicios de castellano*. Madrid: Biblioteca nueva.
- Azorín. (1961). *La generación del 98*. Salamanca: Anaya.
- Azorín. (1963). «Ventana a Santa Teresa». *Revista De Espiritualidad*, 22 (87-89), 399-407.
- Azorín. (1992a). *El alma castellana* (Promoción y ediciones ed.). Madrid: Club internacional del libro.
- Azorín. (1992b). *Los pueblos; Castilla* (José Luis Gómez ed.). Barcelona: Planeta.

- Azorín. (2010). *España (hombres y paisajes)* (Vidal Ortuño, José Manuel ed). Madrid: Biblioteca nueva.
- Azorín. (2012). *Novelas II 1928-1944*. Madrid: Biblioteca Castro; Fundación José Antonio De Castro.
- Azorín, & Devismes de Saint-Maurice, M. (1914). «Sur les pas de Don Quichotte. A travers les steppes de La Manche». *Le Correspondant*, 219, 1101-1128.
- Azorín, & Pillement, Georges. (1929). *Espagne*. París: Les Ed. Rieder.
- Baudelaire, Charles. (2003). *Obra poética completa* (López Castellón, Enrique ed.). Madrid: Akal.
- Bell, Aubrey F. G. (1925). *Contemporary spanish literature*. New York: Alfred A. Knopf.
- Bermejo Bermejo, Jordi. (2013). *Los personajes femeninos en las novelas de Azorín*. Tesis del Departamento de Filología Española. Universidad de Alicante.
- Bernal Muñoz, José Luis. (1996a). «Azorín, pintor de libros y escritor de cuadros». *Azorín: 1904-1924* (pp. 53-66). Pau-Biarritz: Universidad de Murcia, Universidad de Pau y Pays de l'Adour.
- Blanch, Antonio. (1979). *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa*. Resumen De La Tesis Por El Secretario De Publicaciones. Universidad de Barcelona.
- Borrow, George Henry. & Azaña, Manuel. (1921). *La Biblia en España*. Madrid: Imprenta clásica española.
- Bremond, Henri. & Souza, Robert de. (1947). *La poesía pura: con un debate sobre la poesía*. Buenos Aires: Argos.
- Bruña Bragado, María José. (2008). *Cómo leer a Delmira Agustini: algunas claves críticas*. Madrid: Verbum.
- Cano, José Luis. (1967, día 1 de agosto de). «Rubén Darío visto por Azorín». *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 212. 453-459.
- Cantella, Barbara Dianne. (1974). *Del modernismo a la vanguardia: la estética del haikú*. Texas: University of Texas.
- Chen, Guojian. (2001). *Poesía clásica china*. Madrid: Cátedra.
- Chen, Hao. (2017). *Enseñanza de los caracteres chinos a los estudiantes hispanohablantes: una perspectiva desde la ciencia cognitiva*. Tesis de la Facultad de Filología. Universidad Complutense de Madrid.
- Cruz Rueda, Ángel. (1953, día 7 de junio de). «Los ochenta años de Azorín». *Abc*, Madrid. Consulta en hemeroteca.abc
- Cuenca, Luis Alberto, & Payá Bernabé, José. (día 11 de diciembre de 2017). «La Biblioteca Nacional de España homenajea a Azorín en el 50 aniversario de su muerte». *50 aniversario de la muerte de José Martínez Ruíz, Azorín*. Prensa de la Biblioteca Nacional de España.

- Dai, Wangshu. & Martín Ríos, Javier. (2006). *Mis recuerdos*. Barcelona: La Poesía Señor Hidalgo.
- Elizalde Armendáriz, Ignacio. (1983). *Literatura y espiritualidad: selección de artículos publicados en diversas revistas y trabajos presentados en Congresos Nacionales e Internacionales*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Escartín Gual, Montserrat (2016). «Azorín y el lenguaje médico: de la ciencia en verso al humanismo». *Boletín De La Real Academia Española, Enero-Junio, T96 (C313)*, 105-144. Consulta en revista.rae.
- Fernández Merino, Eduardo. (2013). *La virgen de luto*. Madrid: Visión Libros.
- Fernández, Miguel. (1963, día 9 de junio de). «Conversación con el maestro Azorín». *Arriba*, 15.
- Fernándiz Lozano, José (2001). «Dictadura y vanguardia en los años veinte. Azorín, su huida de la censura». *Azorín et le surréalisme* (pp. 117-125). Pau: l'Université de Pau et de Pays de l'Adour, et par la Casa-Museo Azorín de Monóvar.
- Ferrándiz Lozano, José. (2008). *Azorín, testigo parlamentario: periodismo y política de 1904 a 1923*. Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Fox, E. Inman. (1992). *Azorín: guía de la obra completa*. Madrid: Editorial Castalia.
- Gallego Roca, Miguel. (1994). *Traducción y literatura: los estudios literarios ante las obras traducidas*. Gijón: Júcar.
- García Mercadal, José. (1967). *Azorín: Biografía ilustrada*. Barcelona: Destino.
- García Mercadal, José. (2016). *Azorín: biografía ilustrada*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Instituto de Estudios Turolenses.
- García Montero, Luis. (2014, febrero 2). «El buen juez». *Infolibre*, Consulta en infolibre.es
- Genette, Gérard. (1989). *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gil-Albert, Juan. (1985). «Azorín o la intravagancia». *Anales Azorinianos*, (2), pp. 21-31.
- Guillón, Germán. (2000). «La cultura finisecular española y el imperialismo: 1898 (Cuba, España y Norteamérica)». En Torrecilla, Jesús ed. *La generación del 98 frente al nuevo fin de siglo* (pp. 91-116). Amsterdam: Rodopi; Atlanta.
- Hatim, Basil. & Mason, Ian. (1995). *Teoría de la traducción: una aproximación al discurso*. Barcelona: Ariel.
- Hurtado Albir, Amparo. (2001). *Traducción y traductología*. Madrid: Cátedra.
- Irving, Washington. (1981). *La Alhambra: cuentos*. Barcelona: Escudo de oro.
- Izutsu, Toshihiko. (1997). Suárez Girard, Anne-Hélène trad. *Sufismo y taoísmo: estudio comparativo de conceptos filosóficos clave, vol. II Laozi y Zhuangzi*. Madrid: Siruela.

- Kristeva, Julia. (1967). «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman». *Critique* (239), 438.
Mikhail Bakhtine. Problemi poetiki Dostoïevskovo; Mikhail Bakhtine. Tvorpchestvo
François Rabelais. Consulta en proquest.
- Laboratoire de recherches en langues, littératures et civilisations de l'arc atlantique (Pau).
(2001). *Azorín et le surréalisme: V colloque international*. Gardonne: Fédérop.
- Laín Entralgo, Pedro. (1945). *La generación del noventa y ocho*. Madrid: Diana. Artes gráficas.
- Lao Tsé. (2008). *Tao Te Ching* (Vladimir Antonov ed.) New Atlanteans: CreateSpace
Independent Publishing Platform.
- Lee, Gregory. (1989). *Dai Wangshu: the life and poetry of a chinese modernist*. Hong Kong:
The Chinese University of Hong Kong.
- López Castellón, Enrique. (1999). *Simbolismo y bohemia: la Francia de Baudelaire*. Madrid:
Akal.
- López García, Dámaso. (1996). *Teorías de la traducción: antología de textos*. Cuenca: Edición
de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- López García, Pedro Ignacio. (2006). *Azorín, poeta puro*. Alicante: Instituto de Cultura “Juan
Gil Albert”.
- Lozano Marco, Miguel Ángel. (1992). «Algunas consideraciones sobre la estética simbolista
en los primeros libros de Azorín (1905-1912)». *Azorín Et La France: Actes Du Deuxième
Colloque International: Faculté Des Lettres, Langues Et Sciences Humaines*, 81-92.
- Lozano Marco, Miguel Ángel. (1996). «Novela corta y novela poemática». *Monteagudo*, (1),
67-78. Bibliografía de la Literatura Española database. Consulta en proquest.
- Lozano Marco, Miguel Ángel. (2002). «Azorín y la sensibilidad simbolista». *Anales De
Literatura Española* (15), 123-138.
- Lozano Marco, Miguel. Ángel. (2015). «Azorín y Miró en la literatura española». En Navarro
Domínguez, Fernando (Ed.), *Azorín y Miró en traducción* (pp. 13-29). Alicante:
Universidad de Alicante.
- Luis de Granada, & Mora, José Joaquín de. (Eds.). (1871). *Obras del V.P.M. Fray Luis de
Granada*. Madrid: M. Rivadeneyra.
- Lush, Katie. & Azorín. (1928). «The bulls». *The Dial*, LXXXIV, 469-471.
- Lloréns García, Ramón F. y Rigual Bonastre, Magdalena, «El concepto de literatura infantil y
las lecturas infantiles de Azorín». *Literatura infantil y lectura en el fin de siglo (1898-
1998)* (pp. 91-104). Alicante: Universidad de Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo,
2000.
- Marchese, Angelo, & Forradellas, Joaquín. (1986). *Diccionario de retórica, crítica y
terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- Marco Martínez, Consuelo. (16 dic 2019). «Los pilares del pensamiento tradicional chino y su
influencia en la sociedad actual». Congreso celebrado en la Facultad de Filología de la
Universidad Complutense de Madrid.

- María Valverde, José, & Azorín. (1973). *Los pueblos; la Andalucía trágica y otros artículos (1904-1905)* (María Valverde, José ed.). Madrid: Castalia.
- Martín Ríos, Javier. (2007). «Dai Wangshu (1905-1950) y la poesía modernista china». *La investigación sobre Asia Pacífico en España* (pp. 191-206). Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Martín Ríos, Javier. (2015). «El inicio de la modernidad literaria china». En Martín Ríos, Javier (ed.), *El camino de China hacia la modernidad* (pp. 9-27). Granada: Comares.
- Martín, José Francisco. (1996). «La piedad de Don Juan». *Azorín 1904-1924* (pp. 193-199). Pau-Biarritz: Universidad de Pau y Pays de l'Adour; Universidad de Murcia.
- Martínez Fernández, José Enrique. (2001). *La intertextualidad literaria: base teórica y práctica textual*. Madrid: Cátedra.
- Martínez Ruiz, José. (1895). *Anarquistas Literarios: notas sobre la literatura española*. Valencia: Librería de Fernando Fé.
- Martínez Ruiz, José. (1902). *La voluntad*. Barcelona: Impr. Heinrich y Ca. Editores.
- Morote Magán, Pascuala. (1997). «Valencia» de Azorín. *XXXII Congreso Español: Uniendo Culturas*, (50-51), 148-160. Consulta en Centro Virtual Cervantes.
- Moya, Virgilio. (2004). *La selva de la traducción: teorías traductológicas contemporáneas*. Madrid: Cátedra.
- Ordoñana, Manu de. (2019, día 28 de mayo de). «El impresionismo de Azorín». *El Diario Vasco*, Consulta en blogs. diariavasco.
- Ortiz de Urbina, Jesús Cantera. (1990). «Consideraciones filológicas acerca de la cigarra, la hormiga, la abeja y la avispa en español, francés y provenzal». *Revista de Filología Románica*, 7, 113. Consulta en Periodicals Index Online Segments 1-50 database. Consulta en search. proquest.
- Payá Bernabé, José (1988). «Azorín, político: del federalismo a la guerra civil». En Payá Bernabé, José & Javier Díez de Revenga, Francisco. & M. Martínez del Portal (Eds.), *Homenaje a Azorín en Yecla* (pp. 11-68). Murcia: Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- Payá Bernabé, José. & Martínez Blasco, Iván. (2015). «Las traducciones de Azorín en su casa museo de Monóvar». In F. Navarro Domínguez ed, *Azorín y Miró en traducción* (pp. 45-58). Alicante: Universidad de Alicante.
- Paz, Octavio. (1971). *Traducción: Literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets.
- Pérez Cornejo, Manuel. & Schopenhauer, Arthur. (2004). *Lecciones sobre metafísica de lo bello*. Valencia: Universitat de València.
- Piñero Martínez, Blas ed. y trad., Liu, Dabai; Lu, Xun. & Zhou, Zuoren. (2013). *El cielo a mis pies. Antología de la poesía china moderna 1918-1949*. Madrid: Hiperión.
- Pino, José Manuel de. (1995). *Montajes y fragmentos: Una aproximación a la narrativa española de vanguardia* Rodopi. Consulta en proquest.

- Platón. (1805). *La República de Platón, o coloquios sobre la justicia*, vol. 2. Madrid: Imprenta de Josef Collado.
- Pound, Ezra. (2018). «Afirmaciones: acerca del imaginismo». *Escritura e imagen*, 14, 295-298.
- Quintana Docio, Francisco. (1990). «Intertextualidad genética y lectura palimpséstica». *Castilla: Estudios de literatura*, (15), 169-182. Consulta en dialnet.
- Reyes, Alfonso. (1993). *Obras completas de Alfonso Reyes XXV*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ripley, George. (1840). «Prospectus for The Dial: a magazine for literature, philosophy and religion». *The Dial*, Consulta en archive. vcu.edu.
- Robles Egea, Antonio. (1985). «Algunos datos desconocidos sobre la evolución política del joven Martínez Ruiz (1899-1901)». *Actes du Premier Colloque International "José Martínez Ruiz (Azorín)"* (pp. 115-124). Pau: Université de Pau et des Pays de l'Adour.
- Romero Márquez, Antonio. (1966). «Pensamiento político de Unamuno» (Selección de textos y estudio preliminar de Elías Díaz), Editorial Tecnos, S. A. Madrid [Reseña]. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (203), 487-492.
- Rondón, María José. (2016). «Cuando Zuloaga cambió el pincel por el estoque». *El Mundo*, Consulta en elmundo.es
- Rueda, Lope de. (1999). *Comedia Eufemia* (Cervantesvirtual ed.). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Ruiz Casanova, José Francisco. (2011). *Dos cuestiones de literatura comparada: traducción y poesía. Exilio y traducción*. Madrid: Cátedra.
- Sakai, Kazuya. (1968). *Japón; hacia una nueva literatura*. México: El Colegio de México.
- Saussure, Ferdinand de. (1972). *Curso de lingüística general*. Madrid: Alianza.
- Sayols Lara, Jesús. (2015). *Translating as transculturating: a study of Dai Wangshu's translation of Lorca's poetry from an integrated sociological-cultural perspective*. Tesis de Hong Kong Baptist University.
- Sevilla Rodríguez, Martín. (1991). *Antología de los primeros estoicos griegos*. Madrid: Akal.
- Shaw, Donald L. (1977). *La generación del 98*. Madrid: Cátedra.
- Sun, Min. (2019). *Las literaturas china y española frente a frente: recepción, influencias y perspectivas*. Tesis de la Filología de Universidad Complutense de Madrid.
- Todó, Lluís Maria. (1987). *El simbolismo: el nacimiento de la poesía moderna*. Barcelona: Montesinos.
- Trueblood, Alan. S. (1977). «La mariposa y la llama: motivo poético del Siglo de Oro». *Edición Digital a partir de actas del quinto Congreso de La Asociación Internacional De Hispanistas: celebrado en Bordeaux del 2 al 8 de septiembre de 1974*, 829-837. Consulta en Cervantesvirtual.
- Unamuno, Miguel de. (1983). *Del sentimiento trágico de la vida. La agonía del cristianismo*. Madrid: Akal.

- Unamuno, Miguel de. (2005). *Manual de quijotismo; Cómo se hace una novela; Epistolario Miquel de Unamuno-Jean Cassou*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Valéry, Paul. (1990). *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor.
- Vidal Ortuño, José Manuel. (2007). *Los cuentos de José Martínez Ruiz*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Vilanova Ribas, Mercedes. (1971). *La conformidad con el destino en Azorín*. Barcelona: Ariel.
- Vinardell Roig, Arturo. (1902). *Los mejores cuentos de los mejores autores españoles contemporáneos (antología)*. París: Vda de C. Bouret. Consulta en hdl.handle.
- Wen, Yiduo, & Martín Ríos, Javier trad. (2006). *Aguas muertas*, Victoria-Gasteiz: Bassarai Ediciones.
- Wentzlaff-Eggebert, Harald. (1998). *Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España*. Tübingen: Niemeyer. Consulta en bvbr.
- Willsher, Kim. (2015, 30 marzo). «Paris's Galeries de Bois, prototype of the modern shopping centre – a history of cities in 50 buildings, day 6». *The Guardian*. Reino Unido.
- Yao, Xinzhong, & Condor, María. (2001). *El confucianismo*. Madrid: Cambridge University Press.
- Zhang, Yifan trad. & Chen, Duxiu. (2015). «Consejos a la juventud». En Martín Ríos, Javier ed, *El camino de China hacia la modernidad* (pp. 43-55). Granada: Comares.
- Zhang, Yifan trad. Dai, Wangshu. (2016). *Prosas selectas de Dai Wangshu* (Renacimiento de Asia oriental VII ed.). Granada: Comares.
- Zola, Emilio, & García del Mazo, Siro. (1891). *Nuevos cuentos a Ninnon*. Madrid: El cosmos editorial.

BIBLIOGRAFÍA EN CHINO

北塔：《雨巷诗人—戴望舒传》，浙江，浙江人民出版社，2003 年

[Bei, Ta, *Biografía de Dai Wangshu - el poeta del «Callejón bajo la lluvia»*, Zhejiang, Editorial popular de Zhejiang, 2003.]

卞之琳 (译)：《西窗集》，上海，商务印书馆，1936 年

[Bian, Zhilin trad. *Colección de la ventana del Occidente*, Shanghái, Editorial Comercial, 1936.]

卞之琳 (译)：阿索林，《阿左林小集》，重庆，国民图书出版社，1943 年

[Bian, Zhilin trad. Azorín, *Pequeña colección de Azorín*, Chongqing, Editorial Popular de libros, 1943.]

卞之琳：《何其芳晚年译诗》，《人与诗：忆旧说新》，北京，三联书店，1984 年

[Bian, Zhilin, «La traducción de He Qifang en la senectud», *Los hombres y la poesía: nuevas charlas sobre los viejos recuerdos*, Pekín, Librería de tres colaboraciones, 1984.]

卞之琳：《序》，师陀，《果园城记》，珠海，珠海出版社，1997 年，1-5 页

[Bian, Zhilin, «prólogo», Shi Tuo, *Recuerdos de la Ciudad de Huertos*, Zhuhai, Editorial de Zhuhai, 1997, 1-5.»]

卞之琳：《卞之琳文集 上》，安徽，安徽教育出版社，2002 年

[Bian, Zhilin, *Antología de obras de Bian Zhilin* (primera), Anhui, Editorial de educación de Anhui, 2002.]

卞之琳：《卞之琳系列：散文钞 1934-2000》，安徽，安徽教育出版社，2007 年

[Bian, Zhilin, *Colección de Bian Zhilin, las prosas 1934-2000*, Anhui, Editorial de educación de Anhui, 2007.]

常立，卢寿荣：《中国新诗》，上海，上海人民美术出版社，2002 年

[Chang, Li; Lu, Shourong, *Nueva poesía de China*, Shanghái, Editorial de la pintura popular de Shanghái, 2002.]

曹葆华：《现代诗论》，上海，商务印书馆，1937 年

[Cao, Baohua, *La poética moderna*, Shanghái, Editorial Comercial, 1937.]

但丁，钱稻孙 (译)：《神曲一裔》，上海，商务印书馆，1924 年

[Dante, Alighieri; Qian, Daosun trad. *Divina comedia*, Shanghái, Editorial Comercial, 1924.]

戴佳园，《西班牙作家阿索林对中国 30 年代文学的影响》，硕士论文，中国现当代文学专业，浙江大学，2003 年

[Dai Jiayuan, *La influencia de la obra del escritor español Azorín en la literatura china de los años treinta*, TFM de la carrera de la literatura china moderna y contemporánea de la Universidad de Zhejiang, 2003.]

戴望舒 (译)：阿索林，《一侍女》，《新文艺》第三期，1929 年 a，1185-1187 页

[Dai, Wangshu trad. Azorín, «Una criada», *La nueva literatura y el arte*, vol. 3, 1929a, 1185-1187.]

戴望舒 (译)：阿索林，《西万提斯的未婚妻》，《新文艺》第六期，1929 年 b，1173-1184 页

[Dai, Wangshu trad. Azorín, «La novia de Cervantes», *La nueva literatura y el arte*, vol. 6, 1929b, 1173-1184.]

戴望舒(译): 伊巴涅思, 《良夜幽情曲》, 上海, 大光书局, 1929 年 c
[Dai, Wangshu trad. Blasco Ibáñez, Vicente, *Contes espagnols d'amour et de mort*, Shanghái, Librería de la Luz, 1929c.]

戴望舒: 《我底记忆》, 上海, 水沫书店, 1929 年 d
[Dai, Wangshu, *Mis recuerdos*, Shanghái, Librería de Espumas, 1929d.]

戴望舒(译): 阿索林, 《一个农人的生活》, 《读书俱乐部》第 3-4 期, 1931 年, 21-25 页
[Dai, Wangshu trad. Azorín, «Vida de un labrantín», *Club de lecturas*, vol. 3-4, 1931, 21-25.]

杜衡(序): 戴望舒, 《望舒草》, 上海, 现代书局, 1933 年
[Du, Heng (prologuista): Dai, Wangshu, *Hierbas de Wangshu*, Shanghái, Librería de la Modernidad, 1933.]

戴望舒(译): 加巴立罗等著, 《西班牙短篇小说集》, 北京, 商务印书馆, 1937 年 a
[Dai, Wangshu trad. Caballero, Fernán et. al, *La colección de novelas cortas de España*, Pekín, Editorial comercial, 1937a.]

戴望舒(译): 梵·第根, 《比较文学论》, 北京, 商务印书馆, 1937 年 b
[Dai, Wangshu trad.; Van Tieghem, Paul, *La literatura comparada*, Pekín, Editorial comercial, 1937b.]

戴望舒(编): 《现代土耳其政治》, 北京, 商务印书馆, 1937 年 c
[Dai, Wangshu ed. *Política moderna de Turquía*, Pekín, Editorial Comercial, 1937c.]

戴望舒(译): 阿索林, 《好推事》, 《纯文艺》第 1 期, 1938 年, 4-14 页
[Dai, Wangshu trad. Azorín, «El Buen Juez», *Pura literatura y arte*, vol. 1, 1938, 4-14.]

戴望舒: 孙玉石(主编), 《戴望舒名作欣赏》(诗歌卷), 北京, 中国和平出版社, 1993 年
[Dai, Wangshu; Sun, Yushi ed. *Apreciación de las obras famosas de Dai Wangshu* (la poesía), Pekín, Editorial de la paz de China, 1993.]

戴望舒: 《戴望舒全集》(诗歌卷), 北京, 中国青年出版社, 1999 年 a
[Dai, Wangshu, *Antología de Dai Wangshu* (la poesía), Pekín, Editorial de los jóvenes chinos, 1999a.]

戴望舒: 《戴望舒全集》(散文卷), 北京, 中国青年出版社, 1999 年 b
[Dai, Wangshu, *Antología de Dai Wangshu* (la prosa), Pekín, Editorial de los jóvenes chinos, 1999b.]

戴望舒: 《戴望舒全集》(小说卷), 北京, 中国青年出版社, 1999 年 c
[Dai, Wangshu, *Antología de Dai Wangshu* (la novela), Pekín, Editorial de los jóvenes chinos, 1999c.]

戴望舒(译), 桑农(编): 阿索林《塞万提斯的未婚妻》, 北京, 生活·读书·新知三联书店, 2013 年
[Dai, Wangshu trad. Sang, Nong ed. Azorín, *La novia de Cervantes*, Pekín, Vivir leer y saber Librería de tres colaboraciones, 2013.]

董秋芳(译): 阿索林, 《飞蛾与火焰》, 《十日谈》第 9 期, 1944 年, 67-70 页
[Dong, Qiufang trad. Azorín, «La mariposa y la llama», *Decamerón*, vol. 9, 1944, 67-70.]

冯友兰: 赵复三(译)《中国哲学简史》, 北京, 外语教学与研究出版社, 2015 年
[Feng, Youlan; Zhao, Fusan trad. *La historia resumida de la filosofía china*, Pekín, Editorial de la enseñanza y la investigación de lenguas extranjeras, 2015.]

范晔 (编): 《纸上的伊比利亚》, 北京, 中国华侨出版社, 2008 年
[Fan, Ye ed. *Iberia en literatura*, Pekín, Prensa china de ultramar, 2008.]

废名: 《阿左林的话》, 《骆驼草》, 1930 年 09 月 29 日, 第一页
[Fei, Ming, «Las palabras de Azorín», *Hierba de camello*, día 29 de septiembre de 1930, 1.]

郭风: 《汗颜斋文扎》, 福建, 海峡文艺出版社, 1997 年
[Guo, Feng, *Escritos en la casa Hanyan*, Fujian, Editorial de la literatura y el arte del estrecho, 1997.]

高恒文: 《京派文人: 学院派的风采》, 上海, 上海教育出版社, 2000 年
[Gao, Hengwen, *Los escritores de Pekín: la corriente de la escuela académica*, Shanghái, Editorial de la educación de Shanghái, 2000.]

高蔚: 《纯诗及其中国化研究》, 文学学位博士论文, 复旦大学, 2006 年
[Gao, Wei, *La aceptación de la poesía pura en China*, Tesis Doctoral de la Filología, Universidad de Fudan, 2006.]

何其芳: 《画梦录》, 上海, 文化生活出版社, 1936 年
[He, Qifang, *La pintura en los sueños*, Shanghái, Editorial de la vida cultural, 1936.]

何其芳: 《梦中道路》, 广州, 花城出版社, 2013 年
[He, Qifang, *El camino en sueño*, Guangzhou, Editorial de Guangzhou, 2013.]

胡一峰: 《水沫书店: 见证一场文艺运动》, 《科技日报》, 2015 年 12 月 5 日
[Hu, Yifeng, «Librería de Espuma: testigo de un movimiento literario y artístico», *Diario de ciencias*, día 5 de diciembre de 2015.]

何香玖: 《佛家唐诗三百首》, 石家庄, 花山文艺出版社, 1996 年
[He, Xiangjiu, *Trescientos poemas del budismo*, Shi Jiazhuan, Editorial de la literatura y el arte de Huashan, 1996.]

汉乐逸: 《发现卞之琳——一位西方学者的探索之旅》, 北京, 外语教学与研究出版社, 2010 年
[Haft, Lloyd, *El descubrimiento a Bian Zhilin, un intelectual occidental en su viaje literario*, Pekín, Foreign Language Teaching and Research Press Co., 2010.]

金克木: 周锡山 (主编), 《文化厄言》, 上海, 上海文艺出版社, 1996 年
[Jin, Kemu; Zhou, Xishan ed. *Palabras claves de la cultura*, Shanghái, Editorial de la cultura y el arte de Shanghái, 1996.]

孔另境: 《现代作家书简》, 生活书店, 上海, 1936 年
[Kong, Lingjing, *Epistolario de los escritores modernistas*, Librería de vida, Shanghái, 1936.]

孔令森 (译): 阿索林《海滨上的青梅竹马》, 《散文》第八期, 1986, 36-37
[Kong, Lingsen trad. Azorín, «Los niños en la playa», *Prosa*, no.8, 1986, 36-37.]

李经纬等 (主编), 《中医大词典第 2 版》, 北京, 人民卫生出版社, 2004 年
[Li, Jingwei ed. et al, *Segunda edición del diccionario de la medicina china*, Pekín, Editorial de la sanidad popular, 2004.]

李静颖: 《新感觉派小说中的舞女形象研究》, 文学学位硕士论文, 延边大学, 2018 年
[Li, Jingying, *La investigación de la figura de acompañante de baile en las novelas del Neo-Sensualismo*, TFM de la Filología de la Universidad de Yanbian, 2018.]

李韶红：《风雨之夕谈风雨—上海沦陷区〈风雨谈〉研究》，文学学位硕士论文，江西师范大学，2013年

[Li, Shaohong, *Sobre «Charlas bajo la tormenta» – estudio de la revista fundada en la zona conquistada de Shanghai*, TFM de la Filología, Universidad Normal de Jiangxi, 2013.]

林纾(译)：华盛顿·欧文，《大食故宫余载》，上海，三联书店，2018年

[Lin, Shu trad. Irving, Washington, *Cuentos de la Alhambra*, Shanghai, Librería de tres colaboraciones, 2018.]

林一安(译)：阿索林，《著名的衰落》，广州，花城出版社，2018年

[Lin, Yi'an trad. Azorín, *La famosa decadencia*, Guangzhou, Editorial de Guangzhou, 2018.]

林一安：朱蓉婷(采访者)，《我为什么要翻译阿左林》，南方都市报，2018年3月11日

[Lin, Yi'an, Zhu Rongting (entrevistadora), «Por qué traduje la obra de Azorín», *Periódico de la ciudad del sur*, día 11 de marzo de 2018.]

刘进才：《阿左林作品在现代中国的传播与接受》，《中国现代文学研究丛刊》第四期，2004年，232-248

[Liu, Jincai, «La aceptación y la difusión de la obra de Azorín en la China moderna», *Serie sobre la literatura moderna china* no. 4, 2004, 232-248.]

刘进才：《京派小说诗学研究》，开封，河南大学出版社，2005年

[Liu, Jincai, *Investigación de la poética de la novela de la Escuela de Pekín*, Kaifeng, Editorial de la Universidad de Henan, 2005.]

刘恺英：《辛勤的译苑园丁—徐霞村教授》，《翻译通讯》福建厦门大学外文系第六期，1984年，30-33页

[Liu, Kaiying, «El traductor trabajador – profesor Xu Xiaxun», *Comunicación de traducción de la Universidad de Xiamen*, vol. 6, 1984, 30-33.]

刘红：《蒋介石大传：公正，客观，形象，完整地评述蒋介石的一生》，北京，团结出版社，2001年

[Liu, Hong, *Biografía de Chiang Kai-shek*, Pekín, Editorial de colaboración, 2001.]

刘祥英：《五四新文化运动》，北京，北京时代华文书局，2016年

[Liu, Xiangying, *El Movimiento de la Nueva Cultura del Cuatro de Mayo*, Pekín, Librería de textos chinos de la época de Pekín, 2016.]

卢军：《汪曾祺与阿索林小说中人物的共性比较》，《名作欣赏》第24期，2012年，41-43页

[Lu, Jun, «La comparación de personajes en las novelas de Wang Zengqi y Azorín», *Apreciación de obras famosas*, no. 24, 2012, 41-43.]

罗选民：《互文性与翻译》，岭南大学博士论文，香港，2006年8月

[Luo, Xuanmin, *La intertextualidad y la traducción*, Tesis Doctoral de la Universidad de Lingnan, Hong Kong, agosto de 2006.]

李广田：《李广田散文选》，昆明，云南人民出版社，1980年

[Li, Guangtian, *Selección de prosas de Li Guangtian*, Kunming, Editorial de Yunnan, 1980.]

梁宗岱：《梁宗岱文集 II 评论卷》，北京，中央编译出版社，2003年

[Liang, Zongdai, *Antología de Liang Zongdai II (Críticas literarias)*, Pekín, Editorial central de compilación y traducción, 2003.]

- 穆木天：《穆木天诗文集》，长春，时代文艺出版社，1985 年
[Mu, Mutian, *Antología literaria de Mu Mutian*, Changchun, Editorial de la literatura y el arte de la época, 1985.]
- 马俊江：《阿索林与京派作家的渊源》，《安徽商报》，2017 年 3 月 5 日
[Ma, Junjiang, «Los orígenes de Azorín con los escritores de la Escuela de Pekín», *Comerciante de Anhui*, día 5 de marzo de 2017.]
- 南星：《甘雨胡同六号》，北京，海豚出版社，2011 年
[Nan, Xing, *Callejón nº. 6 bajo la lluvia*, Pekín, Editorial del delfín, 2011.]
- 彭南生：《对商贩之死的抗争——以 1926 年“陈阿堂案”为讨论中心》，《超星期刊》第 3 期，2008 年，205-214 页
[Peng, Nansheng, «El conflicto sobre el caso de la muerte del buhonero – en torno al caso jurídico de Chen Etang», *Semanal de superestrella*, vol. 3, 2008, 205-214.]
- 上官梅菲：《试论阿左林对‘画梦录’的影响》，《高校教育研究》第二期，2009 年，198 页
[Shangguan, Meifei, «Hablando de la influencia de Azorín en La pintura en los sueños de He Qifang», *Investigación de la educación universitaria*, vol. 2, 2009, 198.]
- 上官梅菲：《旅途上的歌者——水星散文研究》，文学学位硕士论文，福建师范大学，2009 年 5 月
[Shangguan, Meifei, *El cancionero en viaje – Investigación de las prosas de la revista Mercurios*, TFM de la Facultad de Filología de la Universidad Normal de Fujian, mayo de 2009.]
- 师陀：《果园城记》，上海，上海出版公司，1946 年
[Shi, Tuo, *Recuerdos de la Ciudad de Huertos*, Shanghái, Editorial de publicación de Shanghái, 1946.]
- 师陀：《果园城记》，北京，解放军文艺出版社，2000 年
[Shi Tuo, *Recuerdos de la Ciudad de Huertos*, Pekín, Editorial de la literatura y el arte del Ejército Popular de Liberación, 2000.]
- 施蛰存(序)：戴望舒(译)：《〈戴望舒译诗集序〉序》，《戴望舒译诗集》，长沙，湖南人民出版社，1983 年
[Shi, Zhecun ed.; Dai, Wangshu trad. «Prólogo», *Antología de la traducción de poemas de Dai Wangshu*, Changsha, Editorial popular de Hunan, 1983.]
- 苏北：《汪曾祺闲话》，合肥，安徽文艺出版社，2017 年
[Su, Bei, *Charlas sobre Wang Zengqi*, Hefei, Editorial de la literatura y el arte de Anhui, 2017.]
- 隋汶：《清朝顽固派把火车当作怪物》，《北京日报》第三版，1982 年 10 月 22 日，第 54 页
[Sui, Wen, «Los conservadores de la Dinastía Qing tratan los trenes como monstruos», *Diario de Pekín*, vol. 3, día 22 de octubre de 1982, 54.]
- 沈胜衣：《满堂花醉》，南京，江苏教育出版社，2005 年
[Shen, Shengyi, *Colecciones de artículos*, Nankín, Editorial de educación de Jiangsu, 2005.]
- 沈菲：《戴望舒诗歌创作与其译诗的互文性研究》，文学学位硕士论文，延边大学，2011 年
[Shen, Fei, *Investigación de la intertextualidad entre la creación poética de Dai Wangshu y la traducción de poemas*, TFM de la Universidad de Yanbian, 2011.]

- 孙瑞雪：《“新文艺”印象》，《时代文学》，2014年3月下半月，213-214页
[Sun, Ruixue, «Impresión sobre *La nueva literatura y el arte*», *Literatura de la época*, segundo número de marzo de 2014, 213-214.]
- 王炳根：《阿索林对郭风的影响》，《福建日报》，2014年7月4日
[Wang, Binggen, «La influencia de Azorín en Guo Feng», *Diario de Fujian*, día 4 de julio de 2014.]
- 王文彬：《戴望舒 穆丽娟》，北京，中国青年出版社，1995年
[Wang, Wenbing, *Dai Wangshu Mu Lijuan*, Pekín, Editorial de los jóvenes chinos, 1995.]
- 汪曾祺：《汪曾祺文集 文论卷》，江苏，江苏文艺出版社，1993年
[Wang, Zengqi, *Compilación de la crítica literaria de Wang Zengqi*, Jiangsu, Editorial de la literatura y el arte de Jiangsu, 1993.]
- 汪曾祺：《汪曾祺全集(4)》，北京，北京师范大学出版社，1998年
[Wang, Zengqi, *Antología de los libros de Wang Zengqi (4)*, Pekín, Editorial de la Universidad Normal de Pekín, 1998.]
- 汪曾祺：《汪曾祺小说自选集》，北京，新华出版社，2014年
[Wang, Zengqi, *La recopilación propia de las novelas de Wang Zengqi*, Pekín, Editorial Xinhua, 2014.]
- 汪曾祺：《汪曾祺作品集 散文卷》，北京，现代出版社，2016年
[Wang, Zengqi, *Colección de los textos de Wang Zengqi (la prosa)*, Pekín, Editorial moderna, 2016.]
- 汪曾祺：《汪曾祺全集 9 谈艺卷》，北京，人民文学出版社，2019年 a
[Wang, Zengqi, *Antología de los libros de Wang Zengqi 9 (ensayos sobre la creación literaria)*, Pekín, Editorial popular de la literatura, 2019a.]
- 汪曾祺：《汪曾祺全集 12 书信卷》，北京，人民文学出版社，2019年 b
[Wang, Zengqi, *Antología de los libros de Wang Zengqi 12 (el epistolario)*, Pekín, Editorial popular de la literatura, 2019b.]
- 汪曾祺：《汪曾祺全集 11 杂著卷》，北京，人民文学出版社，2019年 c
[Wang, Zengqi, *Antología de los libros de Wang Zengqi 11 (misceláneas literarias)*, Pekín, Editorial popular de la literatura, 2019c.]
- 汪曾祺：《汪曾祺全集 6 散文卷》，北京，人民文学出版社，2019年 d
[Wang, Zengqi, *Antología de los libros de Wang Zengqi 6 (la prosa)*, Pekín, Editorial popular de la literatura, 2019d.]
- 汪朗、汪明、汪朝：《老头儿汪曾祺 我们眼中的父亲》，北京，中国青年出版社，2016年
[Wang, Lang; Wang, Ming; Wang, Zhao, *El tío Wang Zengqi, padre en nuestros ojos*, Pekín, Editorial de los jóvenes chinos, 2016.]
- 闻一多：《诗的格律》，《晨报副刊(诗刊)》第7期，北京，1926年，29-31页
[Wen, Yiduo, «Las reglas del verso», El suplemento poético del *Periódico de la mañana*, Pekín, 1926, 29-31.]
- 吴晶晶：《论阿索林对卞之琳早期诗歌创作的影响》，天津师范大学硕士论文，2012年5月
[Wu, Jingjing, *Sobre la influencia de Azorín en la poesía temprana de Bian Zhilin*, TFM de la Universidad Normal de Tianjin, 2012.]

吴福辉(序):《为海派文学正名》,徐霞村,《古国的人们》,黑龙江,黑龙江人民出版社,1999年

[Wu, Fuhui (prologuista), «Reivindicación a la literatura de la Escuela de Shanghai» en Xu, Xiacun, *Los pueblos del viejo país*, Heilongjiang, Editorial popular de Heilongjiang, 1999.]

胥敬:《面向底层社会与底层民众—试论左翼作家小说创作的题材取向》,《聊城大学学报(社会科学版)》第2期,2007年,114-115页

[Xu, Jing, «Frente a la Sociedad estratificación social baja y el público – Sobre los temas de las novelas de los escritores de la Liga de Izquierda», *Periódico académico de la Universidad de Liaocheng* (ciencias sociales), no. 2, 2007, 114-115.]

徐霞村(译):阿索林,《斗牛》,《无轨列车》第8期,1928年,447-453页

[Xu, Xiacun trad. Azorín, «Los toros», *Tren sin órbita*, no. 8, 1928, 447-453.]

徐霞村:《关于‘古国的人们’》,《新文艺》第1期,1929年a,179-182页

[Xu, Xiacun, «Sobre *Los pueblos del viejo país*», *La nueva literatura y el arte*, vol. 1, 1929a, 179-182.]

徐霞村:《古国的人们》,上海,水沫书店,1929年b

[Xu, Xiacun, *Los pueblos del viejo país*, Shanghai, Librería de Espumas, 1929b.]

徐霞村:《Modern girl》,《新文艺》第3期,1929年c,406-413页

[Xu, Xiacun, «Modern girl», *La nueva literatura y el arte*, no. 3, 1929c, 406-413.]

徐霞村:《二十年来的西班牙文学》,《小说月报》第7期,1929年d,1111-1118

[Xu, Xiacun, «La literatura española de los últimos veinte años», *Ficción Mensual*, no.7, 1929d, 1111-1118.]

徐霞村(译):阿索林,《内阁总理》,《新文艺》第6期,1929年e,1164-1166页

[Xu, Xiacun trad. Azorín, «Arrazola (1860)», *La nueva literatura y el arte*, vol. 6, 1929e, 1164-1166.]

徐霞村(译):《斗牛—近代西班牙小说选》,上海,春潮书局,1929年f

[Xu, Xiacun trad. *Los toros —Colección de novelas españolas contemporáneas*, Shanghai, Librería de tendencia primavera, 1929f.]

徐霞村:《现代南欧文学概观》,上海,神州国光社,1930年

[Xu, Xiacun, *Introducción a la literatura europea meridional moderna*, Shanghai, Editorial de la gloria de China, 1930.]

徐霞村、戴望舒(合译):阿索林,《西万提斯的未婚妻》,上海,神州国光社,1930年

[Xu, Xiacun, Dai Wangshu trad. Azorín, *La novia de Cervantes*, Shanghai, Editorial de la gloria de China, 1930.]

徐霞村:《巴黎游记》,上海,光华书局,1931年

[Xu, Xiacun, *Viaje a París*, Shanghai, Librería del Renacimiento de China, 1931.]

徐霞村:《阿左林的唐璜》,《文学评论》第一期,1934年,64-66页

[Xu, Xiacun, «Don Juan de Azorín», *Crítica literaria*, vol. 1, 1934, 64-66.]

徐霞村(译):阿索林,选篇自《西班牙一小时》(栏目名《十六世纪的西班牙》),《文学季刊》第二卷第3期,1935年,757-764页

[Xu, Xiacun trad. Azorín, nueve ensayos de *Una hora de España* (título de la sección, «El siglo XVI de España»), *La revista trimestral de la literatura*, no. 2 del vol. 3, 1935, 757-764.]

徐霞村(译): 阿索林, 《行路者》(栏目名《西班牙小品一则》), 《文化先锋》第 18 期, 1943 年, 48-49 页

[Xu, Xiacun trad. Azorín, «Un viandante» (título de la sección, «Un ensayo español»), *La vanguardia de cultura*, vol. 18, 1943, 48-49.]

徐霞村、戴望舒(合译): 阿索林, 《西班牙小景》, 福建, 福建人民出版社, 1982 年

[Xu, Xiacun, Dai Wangshu trad. Azorín, *Pequeñas escenas de España*, Fujian, Editorial popular de Fujian, 1982.]

徐小玉: 《霜叶红于二月花—徐霞村纪传》, 太原, 山西人民出版社, 2000 年

[Xu, Xiaoyu, *Biografía de Xu Xiacun*, Taiyuan, Editorial popular de Shanxi, 2000.]

徐曾惠, 樊瑞华(译): 阿索林, 《卡斯蒂利亚的花园》, 北京, 作家出版社, 1988 年

[Xu, Zenghui; Fan, Ruihua trad. Azorín, *Jardines de Castilla*, Pekín, Editorial de autores, 1988.]

徐志啸: 《楚辞综论》, 上海, 上海古籍出版社, 2015 年

[Xu, Zhixiao, *Estudios sobre Elegías de Chu*, China, Shanghái, Editorial de libros clásicos de Shanghái, 1994.]

许道明: 《京派文学的世界》, 上海, 复旦大学出版社, 1994 年

[Xu, Daoming, *El mundo literario de la Escuela de Pekín*, Shanghái, Editorial de la Universidad de Fudan, 1994.]

许睢宁, 张文大, 端木美: 《历史上的中法大学 1920-1950》, 北京, 华文出版社, 2015 年

[Xu, Suining; Zhang, Wenda; Rui, Mumei, *La Universidad Institut Franco-Chinois en la historia 1920-1950*, Pekín, Editorial de los textos chinos, 2015.]

夏希: 《听小城, 静观风景—汪曾祺与阿索林》, 《文学艺术》第 9 期, 2013 年, 111-112

[Xia, Xi, «Vista a la ciudad pequeña y contemplación tranquila de los paisajes: Wang Zengqi y Azorín», *La literatura y el arte*, no. 9, 2013, 111-112.]

肖向云(编): 《民国诗论精选》, 杭州, 西泠印社, 2013 年

[Xiao, Xiangyun ed. *Selecciones de la poética del período de la República de China*, Hangzhou, Impreso de Xileng, 2013.]

叶辉, «書若蜉蝣: 螺洲曾為放逐之地», 香港文汇报, 2018 年 7 月 21 日, B06

[Ye, Hui, «Las letras como efímeras: Lo Chau era la tierra de destierro», *Diario de Hong Kong Wen Weipo*, día 21 de julio de 2018, B06.]

朱志敏: 《新文化运动》, 北京, 中国国际广播出版社, 1996 年

[Zhu, Zhimin, *Movimiento de la Nueva Cultura*, Pekín, Editorial del Radio Internacional chino, 1996.]

朱庆芳: 《汪曾祺与阿索林》, 《长春理工大学学报》第四期, 第 19 卷, 2006 年 7 月, 38-41.

[Zhu, Qingfang, «Wang Zengqi y Azorín», *Periódico académico de la Universidad de la Ciencia y Tecnología de Changchun*, no. 4, vol. 19, julio de 2006, 38-41.]

张岱: 《陶庵梦忆》, 上海, 上海书店出版社, 1982 年

[Zhang, Dai, *Recuerdos en el sueño de la Casa de Tao*, Shanghái, Editorial de librerías de Shanghái, 1982.]

张耿光: 《庄子全译》, 贵阳, 贵州人民出版社, 1991 年

[Zhang, Diguang, *Transcripción entera de Zhuangzi*, Guiyang, Editorial popular de Guizhou, 1991.]

张曼仪：《卞之琳著译研究》，香港，香港大学中文系，1989 年

[Zhang, Manyi, *La investigación de las traducciones de Bian Zhilin*, Hong Kong, la Facultad de Filología China de la Universidad de Hong Kong, 1989.]

张定浩：《从芦焚到师陀——在一条文学道路的背后》，文学学位论文，复旦大学，2004 年

[Zhang, Dinghao, *De Lu Fen a Shi Tuo – detrás del camino literario*, TFM de la Facultad de la Filología, la Universidad de Fudan, 2004.]

张欣：《阿索林的作品在中国的传播与接受》，北京师范大学硕士论文，2012 年 4 月

Zhang, Xin, *La difusión y la aceptación de las obras de Azorín en China*, TFM de Universidad Normal de Pekín, abril de 2012.

张伟劫：《“九八代”：西班牙的“五四”作家》，《东方早报》，第 B10 版，2013 年 12 月 22 日

[Zhang, Weijie, «Generación del 98: los escritores del ‘Cuatro de Mayo’ de España», *Noticias de la mañana de oriente*, página B10, día 22 de diciembre de 2013.]

张伟巍：《生命存在的叩问——戴望舒‘夜蛾’与卞之琳‘灯虫’赏析》，《散文百家》第 5 期，2016 年 5 月，第 18-19 页

[Zhang, Weiwei, «Interrogación sobre la existencia de vida – apreciación del poema ‘Mariposa Nocturna’ de Dai Wangshu y ‘El insecto de la luz’ de Bian Zhilin», *Los prosistas*, no. 5, mayo de 2016, 18-19.]

张新颖：《有情 现代中国的这些人、文、事》，合肥，黄山书社，2017 年

[Zhang, Xinying, *Los hombres, los textos y los asuntos de la China Moderna*, Hefei, Librería de Huangshan, 2017.]

周作人：《西班牙的古城》，《骆驼草》第 3 期，1930 年 5 月 26 日，5-6 页

[Zhou, Zuoren, «Los antiguos pueblos de España», *Hierba de camello*, vol. 3, día 26 de mayo de 1930, 5-6.]

周作人：《周作人自编文集·谈龙集》，石家庄，河北教育出版社，2002 年

[Zhou, Zuoren, *Compilaciones de Zhou Zuoren*, Shijiazhuang, Editorial de educación de Hebei, 2002.]

曾卓：《曾卓文集：诗论》，武汉，长江文艺出版社，1994 年

[Zeng, Zhuo, *Antología de Zeng Zhuo: la poética*, Wuhan, Editorial de la literatura y el arte del Río Yangzi, 1994.]

周啸天(编)：《古文鉴赏》，成都，四川辞书出版社，2019 年

[Zhou, Xiaotian ed. *Apreciación de los textos clásicos*, Chengdu, Editorial de los diccionarios de Sichuan, 2019.]